Bruno Cassiers

# LES SECRETS D'HERGÉ DESSINATEUR

ou l'art de composer les images




1000 SABORDS



ISBN : 979-10-334-0200-8
EAN : 9791033402008


LES SECRETS
D'HERGÉ
DESSINATEUR



Bruno Cassiers

# LES SECRETS D'HERGÉ DESSINATEUR

ou l'art de composer les images



*Merci à Renaud Nattiez d'avoir soutenu ce projet.*
*À Benoît Grimonpont et Alain Sace*
*pour leurs contributions.*
*Et à Catherine, pour sa présence.*

*B. C.*

# Introduction

Demandez à dix dessinateurs d'illustrer un même scénario, vous aurez dix résultats différents. Ce qui les distinguera le plus, à première vue, ce sera la différence entre styles de dessin. Mais lisez quelques pages, une autre différence se manifestera sûrement : quelques dessinateurs, plus que d'autres, ont le don de vous impliquer dans l'histoire qu'ils vous racontent.

Que certaines histoires soient plus prenantes que d'autres n'est un mystère pour personne. Comment les auteurs y parviennent, un peu plus. C'est vrai pour les romans, pour les films, voire pour les reportages. Il y va de notre empathie envers les personnages, de la vraisemblance que nous accordons aux événements, du rythme de l'œuvre : alternance de moments intenses et de moments plus détendus. Dans le cas d'une bande dessinée, la composition des images joue un rôle essentiel : chaque case peut nous donner – ou non – l'impression que ce que nous y voyons s'y déroule réellement. Même si nous ne croyons à cette réalité que le temps de la lecture, le dessin a le pouvoir de nous faire sentir que nous en sommes témoins.

J'ai toujours cru qu'Hergé, plus qu'un dessinateur en quête d'histoires à illustrer, était un narrateur cherchant un moyen d'illustrer ses histoires. Il allait lui-même préciser, vers la fin de sa carrière, que « créer une bande dessinée, pour moi, c'est avant tout raconter une histoire ».[1] Si un producteur lui avait proposé de faire du cinéma, peut-être aurait-il accepté ; et il aurait sans doute réalisé de bons films. Mais, pour notre perte, nous n'aurions pas son œuvre dessinée.

Hergé n'est pas, à mon sens, né avec le génie du dessin inscrit dans ses gènes. Son art, il l'a appris et conquis. Dans les trois ou quatre premières aventures de Tintin[2] les dessins, pour expressifs qu'ils soient, sont encore assez frustes. Dès *Le Lotus bleu* le talent d'Hergé est déjà tout autre, et il atteint sa pleine maîtrise dans les années 1940 quand il entame *Le Secret de la Licorne*.

Cette maîtrise se manifeste non seulement dans le dessin, mais aussi dans la manière dont chaque case est construite. C'est cet art de la composition, dont Hergé allait savoir tirer si bon parti, que je veux analyser ici pour en comprendre les divers secrets. ■

1. Dans *50 ans de travaux fort gais*, album dans lequel Hergé décrit la création d'une planche de BD. Casterman, 1978.
2. Ce n'est pas en lisant les aventures de Tintin dans leur ordre officiel qu'on peut saisir les progrès d'Hergé dessinateur, car plusieurs de ses albums des années 30 ont été remodelés, voire entièrement redessinés, à l'époque de leur publication en couleurs. Pour une chronologie suivant celle d'Hergé plutôt que celle de Tintin, il faut les lire dans l'ordre indiqué en page 121.

# Abréviations

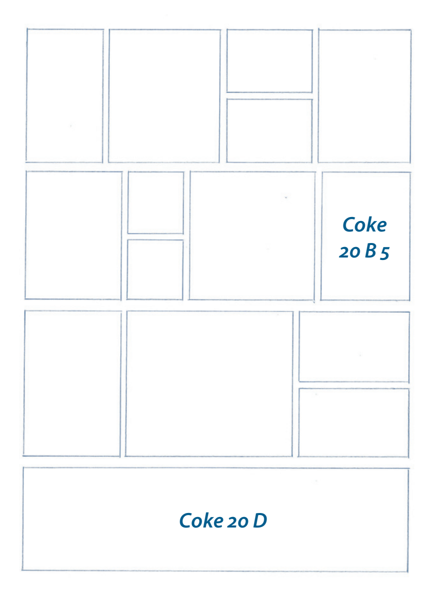
| | |
|---|---|
| *Soviets* | Tintin au pays des Soviets |
| *Congo* | Tintin au Congo |
| *Amérique* | Tintin en Amérique |
| *Cigares* | Les Cigares du Pharaon |
| *Lotus* | Le Lotus bleu |
| *Oreille* | L'Oreille cassée |
| *Ile noire* | L'île noire |
| *Ottokar* | Le Sceptre d'Ottokar |
| *Crabe* | Le Crabe aux pinces d'or |
| *Étoile* | L'Étoile mystérieuse |
| *Licorne* | Le Secret de la Licorne |
| *Rackham* | Le Trésor de Rackham le Rouge |
| *7 boules* | Les 7 boules de cristal |
| *Temple* | Le Temple du Soleil |
| *Or noir* | Tintin au pays de l'Or noir |
| *Objectif* | Objectif lune |
| *Sur la lune* | On a marché sur la lune |
| *Affaire* | L'Affaire Tournesol |
| *Coke* | Coke en stock |
| *Tibet* | Tintin au Tibet |
| *Bijoux* | Les Bijoux de la Castafiore |
| *Vol 714* | Vol 714 pour Sydney |
| *Picaros* | Tintin et les Picaros |

Certains albums de Tintin ont connu plusieurs versions. Sauf indication contraire, nous faisons référence aux versions couramment disponibles des éditions Casterman.

Pour désigner des cases individuelles, nous utilisons les références suivantes :

*Titre abrégé, numéro de page, strip (A à D), numéro de case.*

Par exemple, une image se trouvant en page 20 de *Coke en stock*, deuxième strip, cinquième case, est désignée *Coke 20 B 5*. Lorsqu'une case occupe toute la largeur de la page, on simplifie comme suit : *Coke 20 D*.




Le lecteur sera peut-être surpris de ne trouver dans ce livre aucun dessin d'Hergé lui-même. Toutefois, le propos est d'étudier la manière dont il structurait ses cases, non de montrer le produit fini. Nous n'utilisons donc ici que des versions schématisées de cases choisies dans son œuvre. ■

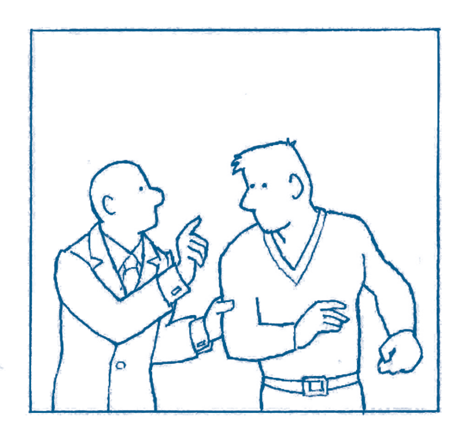
# 1. Le cadre et son contenu

À l'intérieur du mince filet noir qui en constitue le cadre, chaque case nous présente un moment précis de l'histoire qui se déroule. En d'autres termes, elle nous dit **ce qui se passe** et **où cela se passe**. Tout élément de l'image ne participant pas à ces deux informations peut être considéré comme superflu.

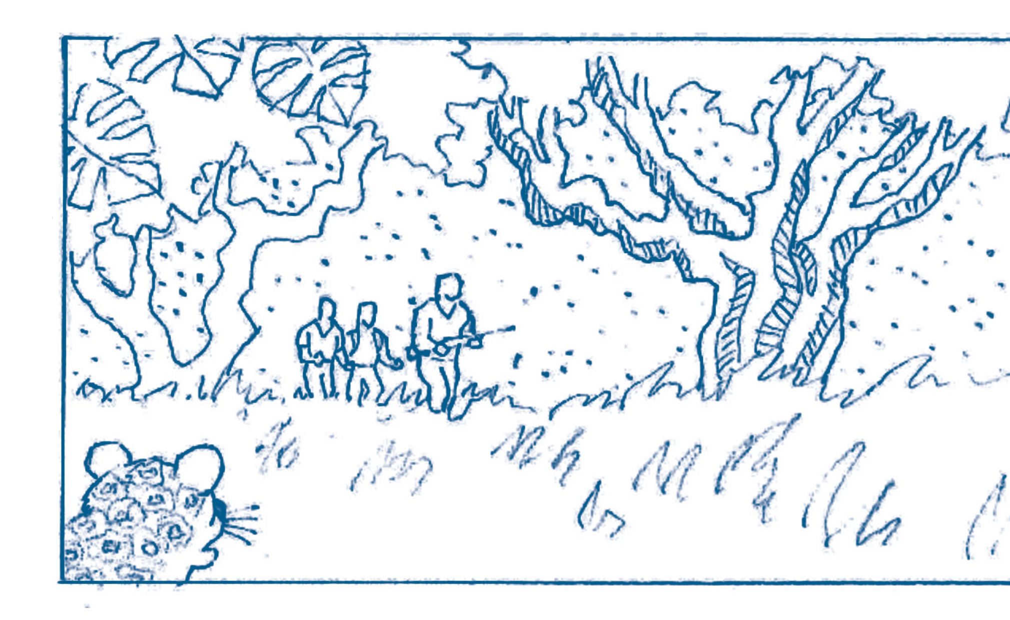
À noter que chez Hergé, si le lieu de l'action a déjà été défini dans des cases précédentes, le décor peut par la suite être complètement absent. Ne restent alors dans l'image que le ou les personnages.



***Étoile 6 C 3***
***(ligne de sol seule)***



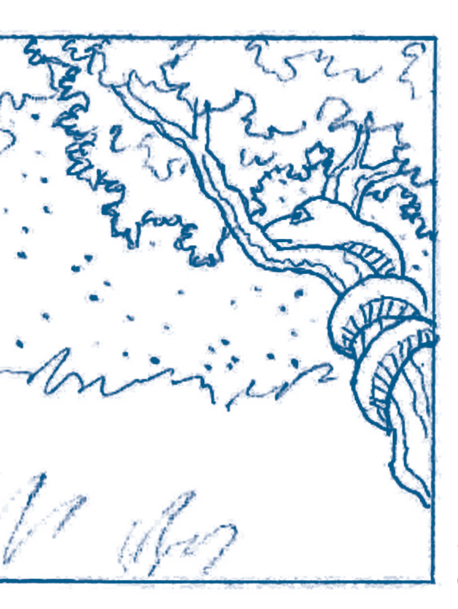
***Rackham 53 B 4***
***(absence de décor)***



Dans les albums de Tintin, la composition des cases ne contenant qu'un personnage est, la plupart du temps, très simple. Un personnage seul occupe en général le centre de la case, quelle que soit son action.

Dès le moment où il y a plusieurs acteurs présents, les choix qui se présentent au dessinateur deviennent nombreux, voire même complexes. Un élément non dessiné devient essentiel : l'espace entre les personnages. Cet espace est évidemment bien plus qu'un vide entre eux : il possède une valeur active, et définit en quelque sorte les rapports entre acteurs. C'est dans l'exploration des innombrables représentations potentielles de l'espace que se révèle le savoir-faire du dessinateur.

Le premier des choix qu'il fait, avant même de poser son crayon sur le papier, est celui du point de vue : verra-t-on le personnage de face, de profil ? En gros plan, ou à distance ? Et si les personnages sont plusieurs, sans doute



*Temple 35 C 2*
*(décor très fourni)*

ne sont-ils pas à la même distance dans l'image ? Un dessinateur expérimenté ne se pose pas ces questions de façon aussi explicite – il construit son image de manière intuitive – mais pour nous, lecteurs, il y a du sens à les poser si nous voulons comprendre ce qui distingue une composition banale d'une autre qui est inventive.

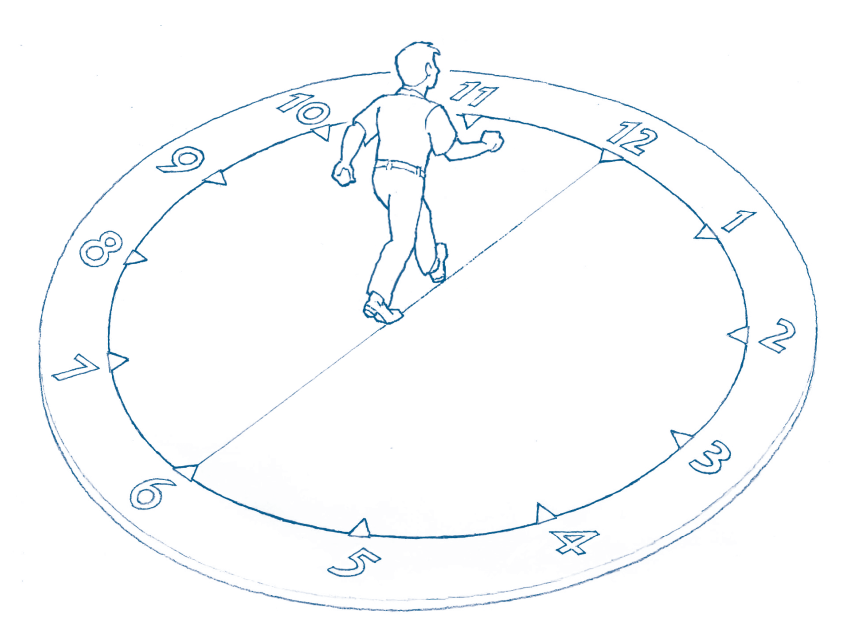
Nous allons, dans les premiers chapitres, examiner en quoi le point de vue peut varier : en azimut[3], en hauteur, en distance. Pour voir ensuite comment ces variables peuvent se combiner entre elles. ■

3. Par référence au cadran d'une boussole. On peut aussi utiliser l'image du cadran d'horloge, comme illustré page suivante.



# 2. Les variantes en azimut

Nous pourrions, pour décrire les variations du point de vue autour du sujet, utiliser l'image d'un cadran d'horloge dans lequel l'axe d'action du personnage est la ligne allant de 6 à 12 heures. Selon cette formule, une vue de face suppose un observateur placé à midi ; dans les vues de profil l'observateur serait situé à 3 ou 9 heures.



À première vue, la manière la plus simple de représenter le visage d'un personnage est de face. Pour représenter un mouvement, ce serait de profil.

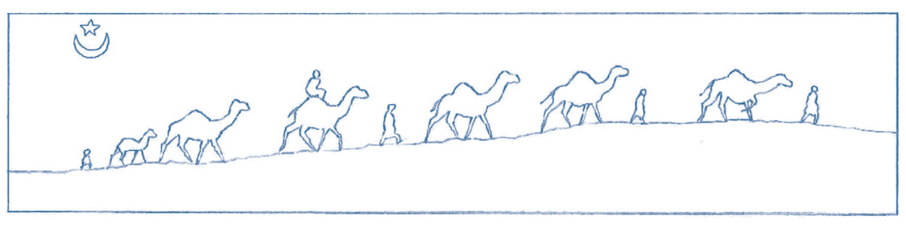
Pour ce qui est de la représentation des visages, on ne pourrait trouver meilleur exemple que cette véritable galerie de portraits que sont les pages de garde des albums de Tintin. On notera toutefois que ces portraits sont rarement dessinés strictement de face : ici comme en peinture classique, un léger trois-quarts met en valeur le relief des visages.

L'allusion à la peinture, et donc aux conventions du portrait, est d'ailleurs clairement voulue par Hergé : chaque personnage est placé non dans un simple cadre (au sens que nous utilisons en BD) mais dans un véritable encadrement.

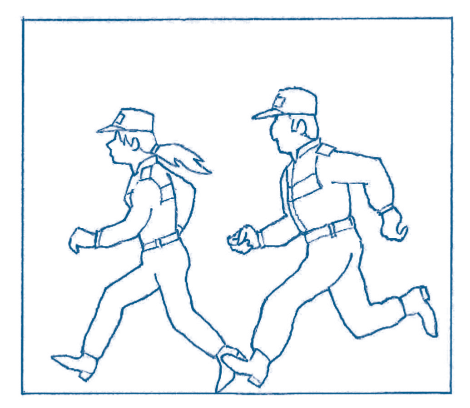
Pour ce qui est de la représentation d'un mouvement, s'il est vrai que la vue de profil paraît la plus simple, elle s'avère rarement la plus expressive. Hergé n'a utilisé les vues de profil strict qu'en quelques occasions spécifiques : le passage d'une caravane de dromadaires (*Cigares 9 D 1*) ou encore – dans une composition très similaire – d'un groupe de cavaliers (*Or noir 20 A 1*). De même pour le chalutier Sirius prenant la mer (*Rackham 12 D*).

Il a parfois eu recours au profil strict pour représenter des personnages en mouvement rapide : Milou tombant dans un conduit d'aération (*Congo 5 B 3*) ; Haddock

***Cigares 9 D 1***



courant (*Rackham 12 A 2*) ; deux policiers pressant le pas (*Crabe 41 B 2*).



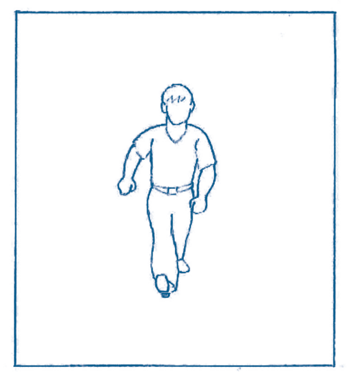
Rackham 12 A 2



Crabe 41 B 2

Dans *Tintin au Congo* (*21 D 2*) il dessine deux personnages causant, que nous voyons l'un et l'autre quasiment de profil ; cette formule est rare, Hergé ayant vite trouvé des points de vue plus expressifs pour représenter un dialogue.

La vue frontale est peu apte à représenter un mouvement de manière convaincante : il n'est pas étonnant qu'Hergé l'ait utilisée avec parcimonie. On peut mentionner les Dupondt roulant en voiture (*Or noir 1 B 4*) ; ou, mieux, Tintin se dirigeant d'un pas décidé vers le repaire de Bobby Smiles (*Amérique 42 B 3*) ; la vue "spectateur à midi" est ici justifiée par le fait que l'image nous montre ce que Smiles lui-même voit dans ses jumelles.



*Amérique 42 B 3*

Quelques vues de dos, presque exactement axiales, existent : notamment l'entrée de Tintin dans la salle du trône du Roi de Syldavie (*Ottokar 59 C*), ou ses arrivées à Moulinsart (plusieurs occurences, dont *Rackham 59 B, 7 boules 2 B 1* et *50 A 4*, puis *Bijoux 4 B 2*).

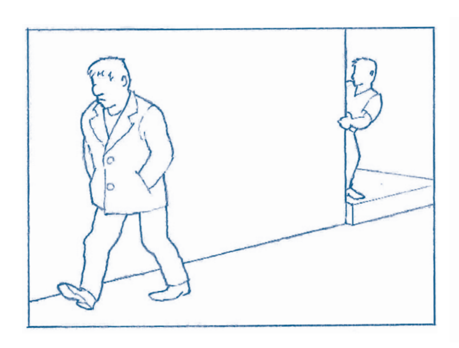


*7 boules 2 B 1*

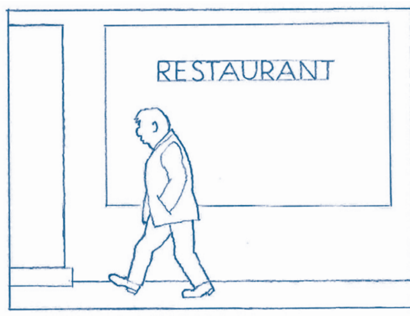
Ces points de vue rigoureusement de profil, de face ou de dos forment une infime minorité des compositions d'Hergé. Beaucoup plus intéressantes sont les compositions diagonales, dont il a utilisé toutes les possibilités avec ingéniosité.

Comparons deux cases en page 4 du *Sceptre d'Ottokar* : en *4 B 3* Tintin suit du regard un individu suspect. La case

qui se trouve en dessous (*4 C 3*) laisse deviner quel eut été le résultat dessiné de profil : il est clair que le point de vue diagonal des cases *4 B 3* et *4 C 2* permet de détailler bien plus efficacement les expressions des visages, et de surcroît introduit une sensation d'espace absente dans les vues en profil.



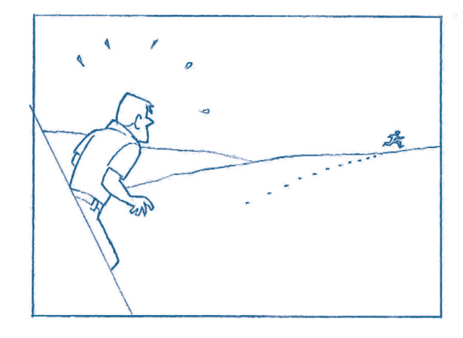
**Ottokar 4 B 3**




**Ottokar 4 C 3**

Cette perception d'espace rend les compositions diagonales particulièrement efficaces pour la représentation du mouvement, puisque celui-ci a dès lors une profondeur dans laquelle s'inscrire.

Ainsi Tintin, profitant de la pagaille qu'il a créée dans la tribu des indiens Pieds-Noirs, fuit-il à toutes jambes (*Amérique 23 C 1*) ; il est déjà loin, à la droite de l'image, quand Smiles, furieux, se rend compte de sa fuite. La distance qui sépare les deux protagonistes est manifeste : l'avance prise par Tintin est telle que Smiles ne pourrait le rattraper.

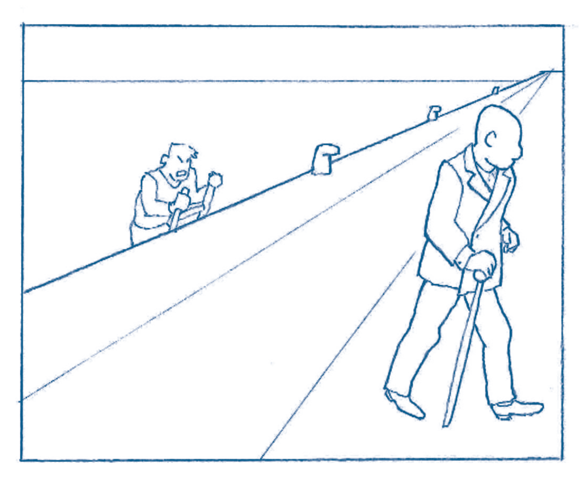


**Amérique 23 C 1**

Les images où Hergé a eu recours, pour mettre en valeur les mouvement, aux compositions diagonales sont trop nombreuses pour vouloir les énumérer ici. N'en citons que quelques-unes. Dans *Le Sceptre d'Ottokar*, page 13, la première et la dernière case en sont de bons exemples : en *13 A 1* une poursuite à pied au carrefour de deux rues ; puis en *13 D 2* Tintin à moto démarrant en trombe. Les diagonales de ces deux compositions sont, de plus, mises en valeur par des vues plongeantes.

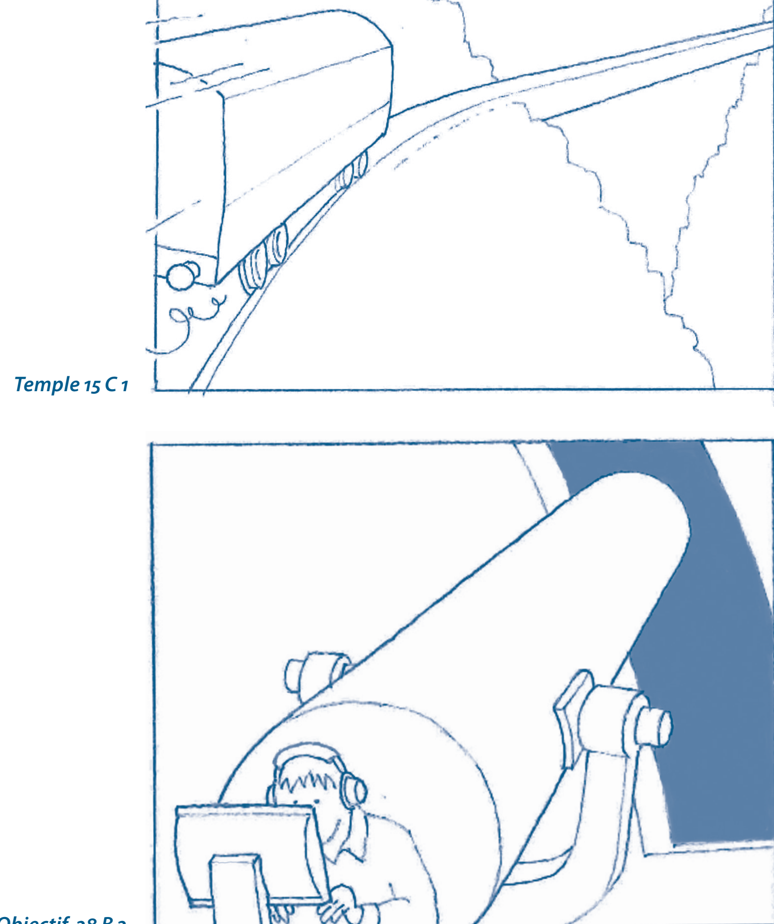
Citons encore dans *Le Lotus Bleu* (*10 C 3*), la fuite d'un inconnu dans une rue de Shanghaï. Dans *L'Étoile mystérieuse* (*14 D 2, 15 A 1 et 15 D 3*), divers personnages courant. Et dans *Le Secret de la Licorne, 36 B 1* : le démarrage d'un camion que Milou prend en chasse. Dans *L'Affaire Tournesol, 28 D 1* : un boulevard à Genève. Dans *l'Or Noir, 55 C 2* : la voiture que conduit Tintin fonçant vers celle des Dupondt.

Signalons aussi une image où deux diagonales se croisent de manière intéressante : celle, bien visible, des rails d'une grue sur le quai d'un port et l'autre, immatérielle, du regard furieux que Haddock porte sur Tournesol.



***Rackham 12 A 1***

Et enfin une image qui, à mon sens, est un petit chef-d'œuvre de représentation dramatique : dans *Le Temple du Soleil*, le wagon fou à bord duquel se trouve Tintin fonce vers un viaduc, et le fait que la diagonale soit, dans ce cas-ci, associée à une courbe augmente la tension – puisque chacun sait, au moins intuitivement, que chaque tournant peut provoquer un déraillement mortel.



*Temple 15 C 1*

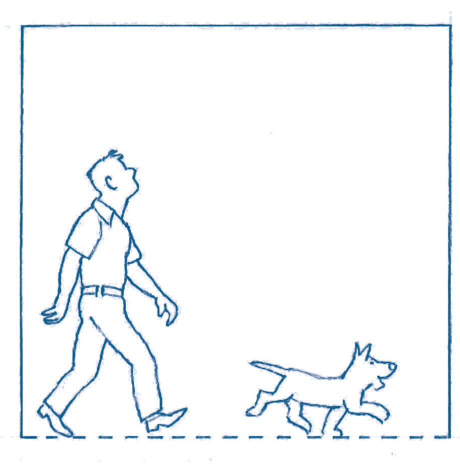
*Objectif 28 B 2*

Les diagonales, toutefois, ne sont pas réservées aux effets de mouvement. Elles peuvent aussi être efficaces pour souligner l'importance du lien entre deux personnages – ou deux éléments. Dans *Les 7 boules de cristal, 8 B 1*, le mouvement de main du fakir vers le parterre du Music-Hall désigne d'avance la personne sur laquelle la mauvaise nouvelle va s'abattre. Dans *Objectif Lune, 28 B 2*, un télescope occupant la diagonale de la case met en valeur le rapport entre (mais aussi la distance qui sépare) l'astronome, figure d'humanité rassurante, et l'obscurité inquiétante de l'espace dans lequel nos héros vont prochainement s'élancer. ■

# 3. Les variantes en hauteur

Dans les six premières cases de la page 1 de *L'Étoile mystérieuse*, Tintin observe le ciel nocturne tandis que Milou a des démêlés avec un réverbère. Le sol se réduit à une simple ligne : celle du cadre des cases. La septième image, en revanche, est vue en perspective : le sol y est représenté comme nous le verrions dans la réalité ; il est, cette fois, matérialisé.

*Dans ces quelques pages,*
*les lignes pointillées représentent l'horizon de notre regard.*

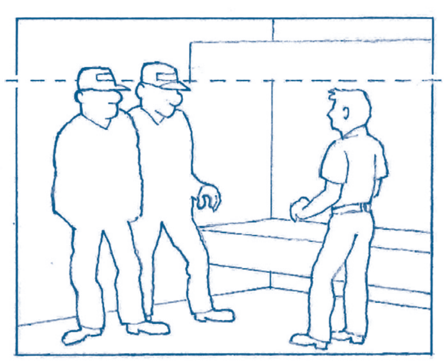


***Étoile 1 A 1***

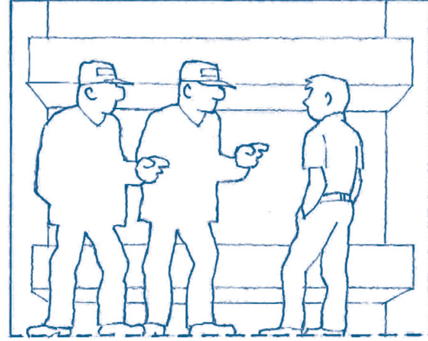
Le type de vue qu'Hergé a choisi pour ces six premières cases rappelle celui adopté par les artistes égyptiens pendant des millénaires. Pour naturelle qu'elle paraisse, cette forme de représentation ne correspond à rien que nous puissions voir dans la réalité. Pour que le sol soit vu comme une simple ligne, il faudrait que nous y soyons couchés à plat ventre ou, mieux, que nous surgissions d'une bouche d'égout ; et pour photographier une telle scène, nous devrions poser notre appareil à même le trottoir. Mais alors les personnages ne pourraient être vus comme Tintin l'est ici : nous verrions leurs pieds à hauteur de nos yeux et leurs têtes en forte contre-plongée.

Ces vues à l'égyptienne sont les seules dont on ne peut pas définir la hauteur du point de vue : elles sont, malgré leur simplicité apparente, une synthèse de points de vue différents. Mais la formule est efficace, et Hergé y a eu recours à de nombreuses reprises – surtout quand le décor, étant déjà planté, il devenait possible de s'en passer.

On notera qu'Hergé a parfois essayé de combiner perspective et égyptienne, notamment en page 4 des *Cigares du Pharaon*. Dans la case *4 D 3* le décor est dessiné comme si l'œil du lecteur se trouvait au ras du sol : il aperçoit même la face inférieure d'une couchette basse. Les Dupondt et



*Cigares 4 D 2*



*Cigares 4 D 3*

Tintin, en revanche, sont dessinés à l'égyptienne. Une construction un peu analogue a été utilisée par Hergé dans la case *13 C 2* du *Sceptre d'Ottokar*.

## La hauteur naturelle de notre regard

Les vues les plus courantes que nous avons, dans la réalité, sont celles où nous voyons d'autres personnes dans des attitudes analogues à la nôtre – donc debout quand nous sommes debout, ou assises quand nous le sommes aussi.



*Licorne 1 B 1*

Les premières pages du *Secret de la Licorne* et les premières du *Trésor de Rackham le Rouge* nous offrent des exemples de ces deux cas. Les trois premières pages de la *Licorne* se déroulent dans un marché aux puces. Depuis la case *1 A 2* et jusqu'à la *3 B 1*[4], tout y est représenté comme si nous étions nous-mêmes sur les lieux : les

4. À l'exception de la case *3 A 4* qui est dessinée à hauteur de chien : gros plan sur Milou qui attire notre attention sur le fait qu'il se trouve bel et bien dans un marché … aux puces. Le lecteur ne l'a pas forcément remarqué, mais en page 1 notre fox terrier a déjà manifesté à trois reprises être incommodé par des démangeaisons !

visages des nombreux personnages sont tous à peu près à la même hauteur (hormis Tintin, un peu plus petit que la moyenne). Ceci correspond à notre vision normale quand nous sommes debout parmi d'autres personnes debout.

La case *1 C 3* est dessinée en légère plongée pour nous permettre d'apercevoir le visage d'un marchand qui est, lui, assis. La case *3 B 2* comporte elle aussi une plongée – ce qui est logique dans ce contexte : si nous étions présents, nous serions amenés à baisser les yeux pour suivre le mouvement de Tintin qui s'accroupit.



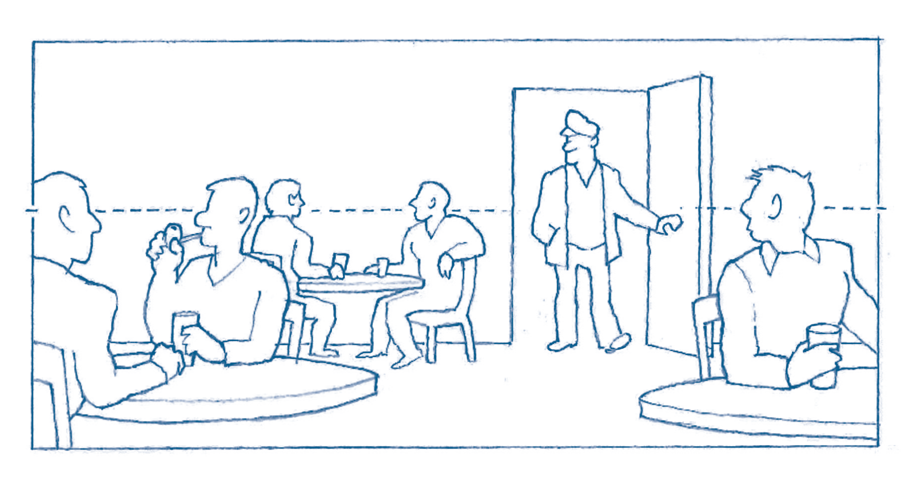
***Licorne* 3 B 2**

Suivent quelques cases conçues selon un autre principe : le fond est devenu neutre, la foule a disparu. La case *3 C 2* est, elle, dessinée à l'égyptienne. La dernière case de la page 3 reprend le point de vue plus naturel qui a dominé l'ensemble de ces trois pages.

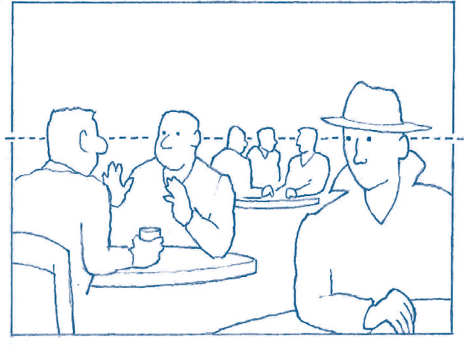
Dans *Les 7 boules de cristal* (*1 C 3*) la scène en gare de Moulinsart est construite sur ce même principe. Ce sont dans les scènes de foule qu'on remarque le mieux ce choix de composition à hauteur d'œil ; mais une lecture attentive révèle que c'est quasiment le choix ”par défaut” d'Hergé dans beaucoup de ses dessins.

Dans la première page du *Trésor de Rackham le rouge*, en revanche, tout ce qui se déroule à l'intérieur du café À l'Ancre est dessiné comme si nous y étions attablés. La figure du matelot Van Damme, au moment où il entre dans le café – seul protagoniste debout dans cette scène – s'inscrit donc plus haut que les visages des autres personnages, tous assis. Le fait que nous, lecteurs, soyons implicitement assis nous permet, dans les cases qui suivent, de croiser les regards de Van Damme, son ami Alphonse et le journaliste qui les épie.

Ces points de vue, qui correspondent à notre vision courante du monde, constituent en quelque sorte une



**_Rackham 1 A 2_**



**_Rackham 1 B 2_**

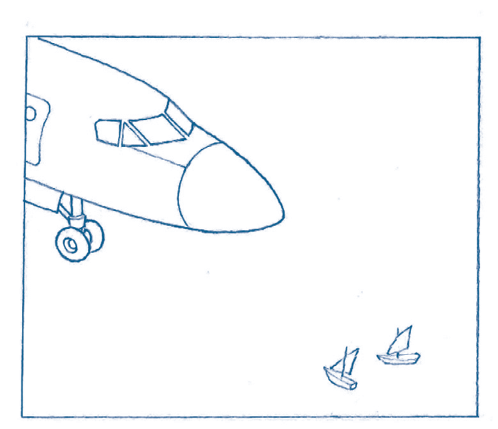
norme chez Hergé. Si le fait est plus frappant dans les pages que nous venons de citer, il est courant aussi dans les images – même celles à fond neutre – où les personnages s'expriment et leurs expressions importent : leurs visages sont implicitement à la même hauteur que celui du lecteur, donc le regard de celui-ci s'exerce à l'horizontale. Bien entendu, Hergé s'affranchit souvent de cette hauteur par défaut, mais il y revient tout aussi régulièrement.

Quitter la vision horizontale implique soit une vue plongeante – notre œil est alors placé plus haut que la scène décrite – soit une contre-plongée, s'il est placé plus bas.

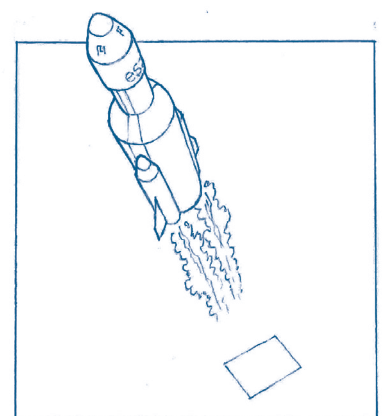
## Plongée et contre-plongée

L'utilisation de vues plongeantes parait assez naturelle dans les régions montagneuses : Tintin voyant au loin l'usine atomique de Sbrodj (*Objectif 19 D 3*), le sherpa Tharkey voyant aux jumelles une lamasserie (*Tibet 43 C 2*). Elles peuvent être efficaces pour créer une sensation de vertige, comme quand Tintin passe, de façon assez risquée, d'une fenêtre de gratte-ciel à une autre (*Amérique 10 B 1*). La plongée est évidemment indiquée quand il s'agit de représenter un avion survolant un paysage (*Oreille 34 C 1, Ottokar 18 C, Vol 714 16 B 2 et 16 C 1*), ou encore – cette fois en une vue plongeante presque zénithale – le retour de la fusée lunaire vers son aire d'atterrissage (*Sur la lune 59 B 1*).

Mais si Hergé a fréquemment utilisé la vue plongeante, c'est surtout parce qu'elle a le pouvoir de représenter mieux que toute autre les rapports spatiaux entre personnages. Dans la séquence où les Dupondt ont affaire au pickpocket Aristide Filoselle (*Licorne*, pages 32 et 33), l'ensemble est



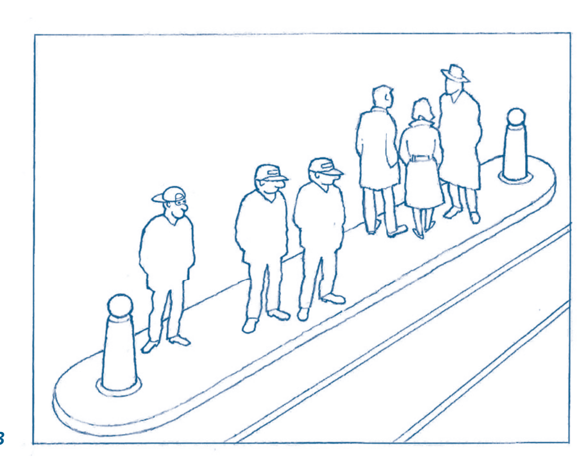
*Vol 714 16 C 1*



*Sur la lune 59 B 1*

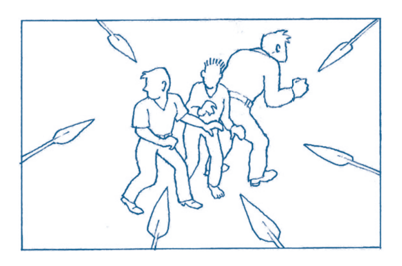
dessiné à l'égyptienne – à l'exception, toutefois, d'une image préalable (*32 B 3*) où le groupe de personnes attendant l'arrivée d'un tram est représenté en plongée. On remarque que le pickpocket est très attentif aux deux policiers, qui en revanche ne lui prêtent aucune attention.

La cocasserie de la situation où les Dupondt déguisés en mandarins soupçonnent qu'ils sont suivis est mise en valeur par une vue plongeante (*Lotus 45 C*) qui révèle qu'en fait c'est toute une foule qui les suit.



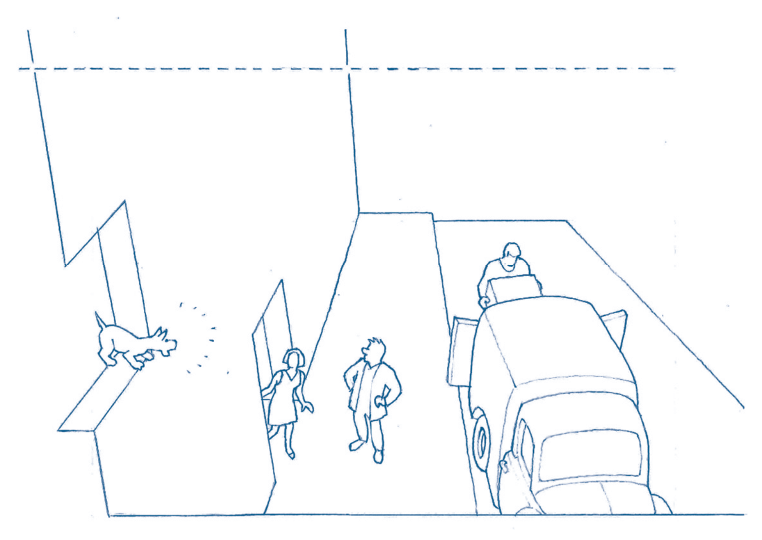
*Licorne 32 B 3*

Lorsque Tintin, Haddock et Zorrino font soudainement irruption dans la salle d'apparat de l'Inca (*Temple 49 C 1*), le cercle menaçant des fers de lance pointés vers eux n'aurait pu être rendu aussi explicitement sans une vue plongeante.



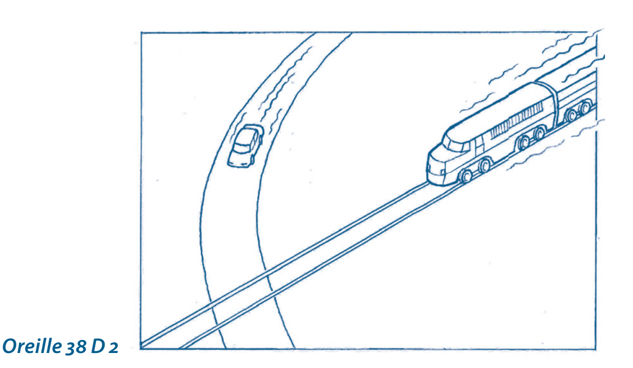
*Temple 49 C 1*

C'est encore une vue plongeante qu'utilise Hergé pour révéler les rapports spatiaux assez complexes (parce que comprenant trois centres d'intérêt) entre, d'une part deux malfrats embarquant une caisse dans un camion, d'autre part Haddock qui ne se doute pas de la signification de cette scène, et enfin Milou (dangereusement perché sur la tablette d'une fenêtre) qui, lui, a très bien compris qu'on est en train d'enlever son maître.



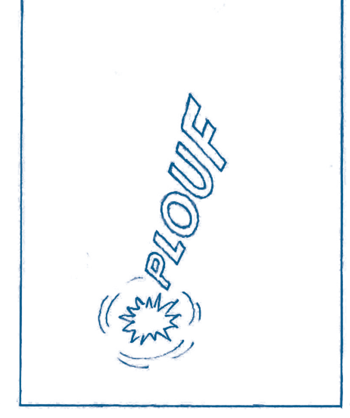
*Licorne 35 D 2*

Les rapports spatiaux entre objets ou véhicules peuvent eux aussi être rendus explicites grâce à des vue plongeantes. Par exemple, l'imminence de la collision entre un train et une voiture (*Oreille 38 D 2*), le chaos créé par une vache dans les rues de Delhi (*Tibet 8 A 2*) ou le sillage d'une torpille qui a de peu raté sa cible (*Coke 56 A 3*).



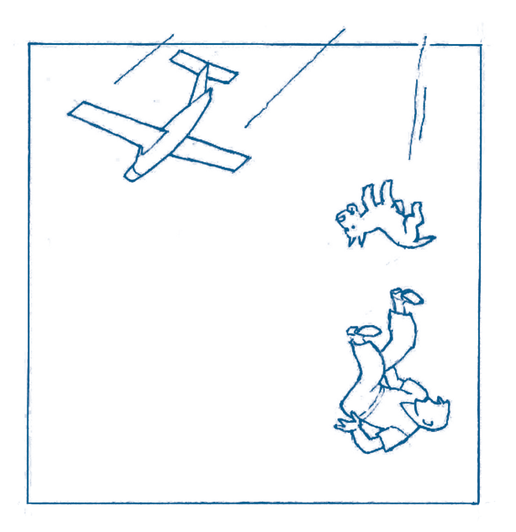
*Oreille 38 D 2*

Enfin, le terme de "plongée" semble doublement approprié dans la case *20 A 2* de *Tintin au Tibet* – ici une vue presque zénithale – dans laquelle Milou fait une chute qui s'achève par un plongeon dans un torrent. On y admire par ailleurs le sens du détail graphique d'Hergé, qui a dessiné les lettres du mot PLOUF dans le sillage de la chute du chien.




*Tibet 20 A 2*

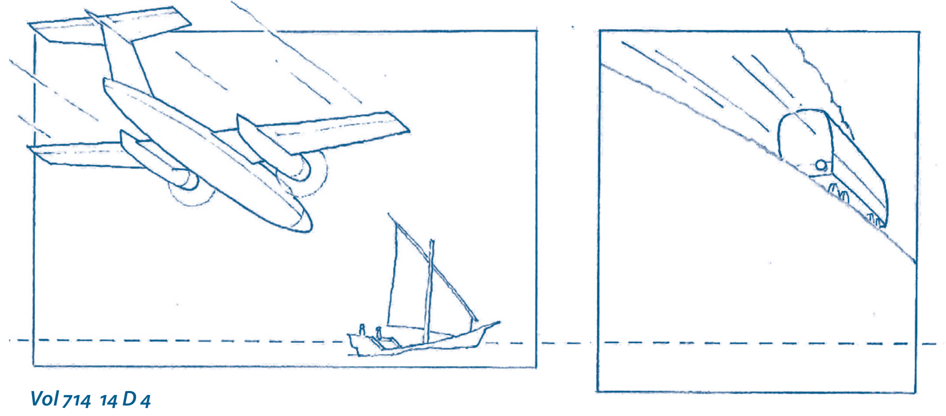
La contre-plongée n'est pas seulement l'inverse de la plongée ; elle a un caractère nettement différent. Peut-être parce que nous avons tous ressenti, intuitivement, que ce qui nous domine est parfois menaçant, la contre-plongée a le pouvoir d'exprimer la vulnérabilité.



*Ottokar 23 C 1*

À titre d'exemple, cette scène où Tintin vient d'être éjecté d'un avion en vol (*Ottokar 23 C 1*) : une vue à l'horizontale n'aurait sans doute pas une telle force dramatique.

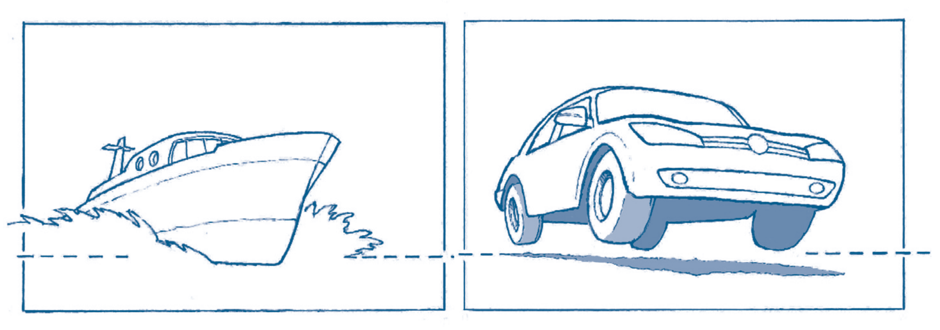
Dans *Vol 714* (*14 D 4*), un avion volant bas menace d'entrer en collision avec le mât d'un boutre. Dans *On a marché sur la lune* (*34 A 3*) le char piloté par Tintin s'approche dangereusement d'un précipice. Et – classiques s'il en fut – les contre-plongées sur le train péruvien (*Temple 14 B 2* et *14 C 3*) qui va s'avérer être un piège mortel (*Temple 16 B 1*).



*Vol 714 14 D 4*

*Temple 14 B 2*

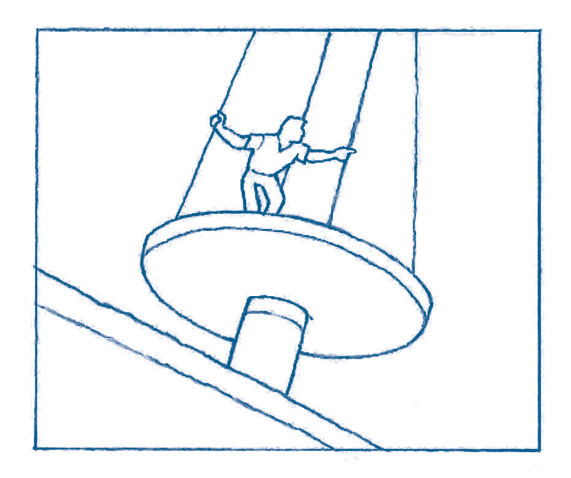
La contre-plongée peut également souligner la vitesse d'un mouvement. Dans *L'île noire* (*57 D 1*) une vedette de police fend puissamment les flots ; dans *Tintin en Amérique*, une locomotive fonce à pleine vapeur (*40 C 3*) ; dans *L'Or noir* (*56 A 2*) ainsi que dans *L'Affaire Tournesol* (*36 D 4*), des voitures lancées à toute vitesse quittent littéralement le sol. Dans chacune de ces scènes, la contre-plongée est associée à une vigoureuse diagonale.



*Ile noire 57 D 1*

*Or noir 56 A 2 / Affaire 36 D 4*

Il est des occasions, bien sûr, où la contre-plongée n'a aucun sous-entendu dramatique : elle correspond tout simplement à la réalité de la situation. Une vigie criant “Une voile à babord !” (*Licorne 15 B 2*) est vue comme si nous levions la tête pour l'écouter, étant nous-mêmes sur le pont du navire.



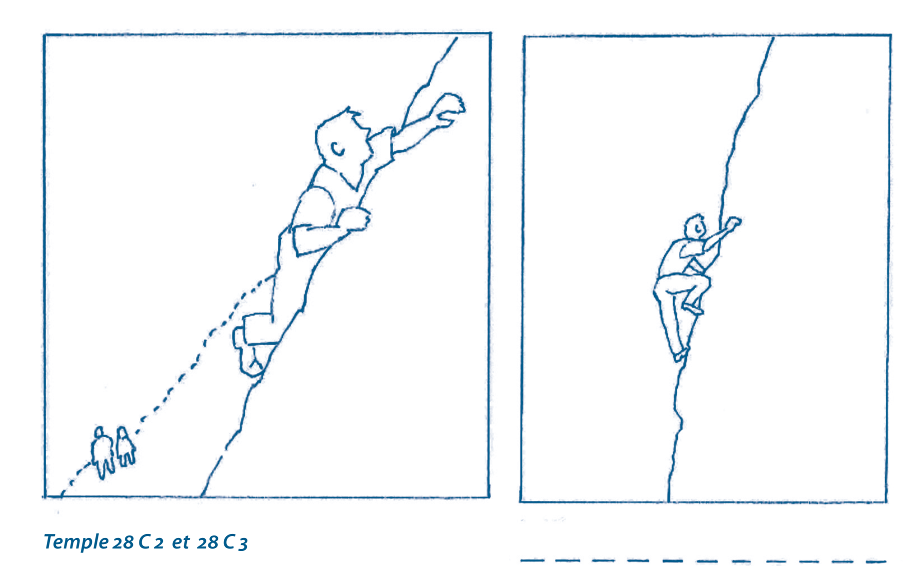
*Licorne 15 B 2*

Et si la villa du Docteur Müller (*Or noir 53 D 2*) est dessinée en contre-plongée, c'est parce qu'elle est construite au sommet d'un piton rocheux et que nous (lecteurs) nous trouvons implicitement dans la ville en contre-bas.

Il faut noter toutefois qu'Hergé n'a utilisé les contre-plongées qu'avec parcimonie, et souvent en contrepoint de vues plongeantes. Dans *L'Étoile mystérieuse*, pages 18 et 19, le soit-disant prophète Philippulus a grimpé sur un des mâts de l'Aurore, armé d'un bâton de dynamite. Tintin

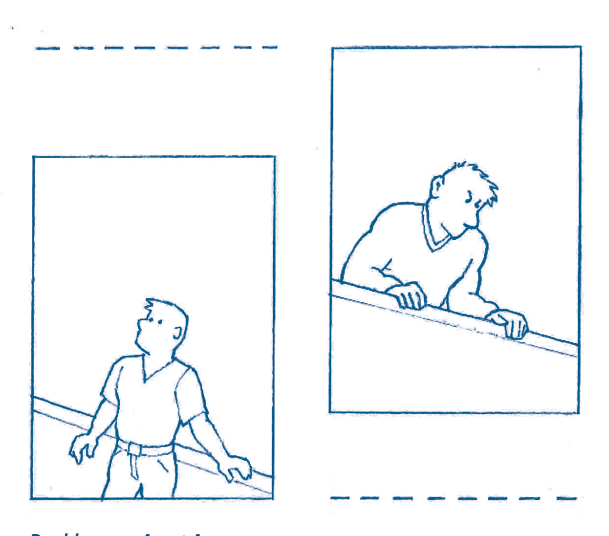
l'y suit, ce qui invite tout naturellement le dessinateur à alterner entre plongées et contre-plongées.

Alternance similaire dans *Le Temple du soleil*, page 28, où Tintin fait une périlleuse escalade vers le nid d'un condor pour y récupérer Milou. L'œil du lecteur se trouve tour à tour plus haut et plus bas que lui pendant son ascension, et chacun de ces points de vue souligne la dangerosité de l'escalade.



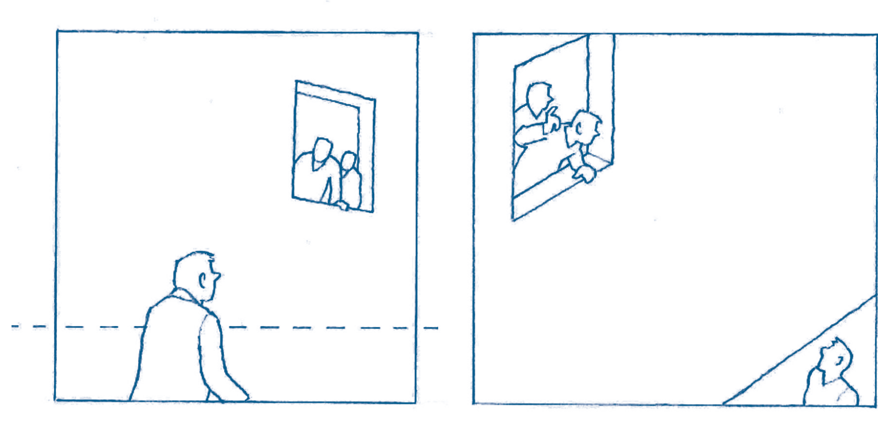
*Temple 28 C 2 et 28 C 3*

Dans *Rackham*, page 17, le capitaine Haddock et Tintin (qui se trouvent sur deux ponts différents du Sirius) ont un bref échange : le lecteur semble être suspendu quelque part entre ces deux personnages, voyant l'un en plongée et l'autre en contre-plongée.



*Rackham 17 A 1 et A 2*

Dans les *7 boules* (*29 B 2*), la contre-plongée est justifiée par le fait que nous nous situons au niveau du jardin, comme le policier auquel s'adresse Haddock – tandis que celui-ci se trouve à l'étage. On retrouve le même lieu dessiné en plongée dans la case *37 A 2* – bien qu'il ne s'agisse plus, cette fois, des mêmes protagonistes.



*7 boules 29 B 2*

*7 boules 37 A 2*

Notons enfin une amusante image où Hergé a combiné les effets de plongée et de contre-plongée – non pas en alternance, mais en les mixant dans le même dessin – quand Haddock perd l'équilibre en dévalant une pente enneigée (*Temple 33 A 4*).

Il est intéressant d'observer comment Hergé a traité les scènes qui se déroulent simultanément sur deux niveaux différents. En page 2 des *7 boules de cristal* Tintin arrive à Moulinsart où Nestor l'informe que le capitaine est sorti. Les cases de dialogue entre Tintin et Nestor sont dessinées comme si nous, lecteurs, nous trouvions près de ces deux personnages, donc debout sur le perron du château. Celui-ci étant de huit ou neuf marches[5] plus haut que le parc, il est normal que le cheval qui y surgit (*2 C 2*) soit vu en légère plongée.

C'est en plongée également qu'est représenté le premier échange entre Tintin et le capitaine (*2 D 2*) – quoique le point de vue ne se situe plus sur le perron, et que les deux cases qui l'entourent sont conçues comme si nous étions au niveau de l'allée. Le début de la page 3, d'ailleurs, nous situe clairement au niveau de Tintin et Haddock.

Une autre situation où interviennent des niveaux différents est traitée par Hergé dans les pages 10 à 12 du *Trésor de Rackham le Rouge*. Ici, le Sirius est à quai et l'action se déroule tour à tour sur le pont du bateau et sur le quai. Le point de vue varie constamment d'un niveau à l'autre, et seule la contre-plongée (potentiellement utilisable en pareille situation) n'y figure pas – ou alors seulement très discrètement en *12 B 3*. ■

5. Selon qu'on se fie à la case *3 D 1* ou plutôt à la *3 D 3*.

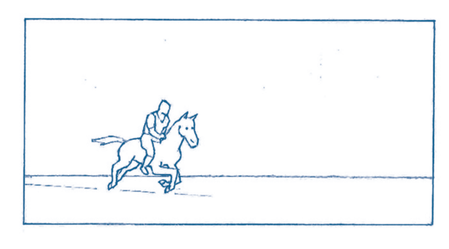


# 4. Le décentrement du sujet

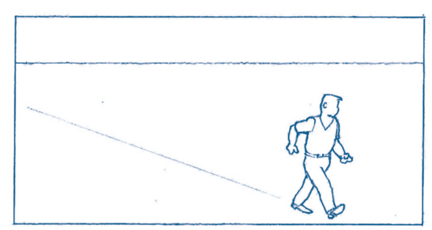
Si le sujet principal d'une case occupe à priori le centre de celle-ci, rien ne l'y oblige. L'image peut même gagner en expressivité à ce que ce ne soit pas le cas.

Le décentrement a comme principal effet d'attirer l'attention du lecteur vers autre chose que le protagoniste principal – ne serait-ce que l'espace dans lequel il se trouve.

*Tintin en Amérique* comporte deux images décentrées dont la structure est très semblable, à quelques détails près : à chaque fois, c'est l'ampleur du paysage qui retient l'attention. En *19 A 1* un cavalier le traverse au galop ; il se dirige *vers* le centre de la case, mais ce n'est certainement pas par hasard qu'Hergé ne l'y a pas situé.



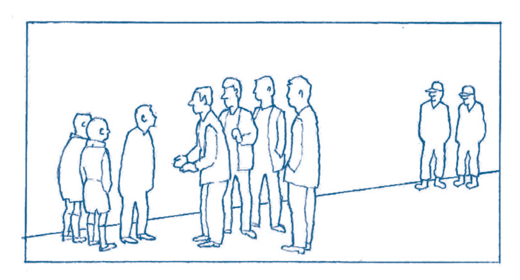
Amérique 19 A 1



Amérique 34 A 2

En *34 A 2* c'est Tintin qui traverse un paysage à pied ; dans ce cas on remarque qu'il est décentré vers la droite, ce qui met en valeur le trajet déjà parcouru – donc la fatigue qu'il ressent.

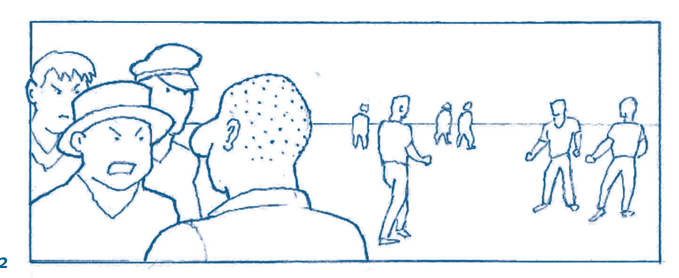
*Tintin au Congo* débute avec une image décentrée, mais cette fois il ne s'agit pas seulement de représenter l'espace où la scène se déroule. Quelques sympathisants – tous dans la moitié gauche de l'image – sont venus souhaiter bon voyage à Tintin sur le quai d'une gare. Le fait que le groupe ne soit pas au milieu du cadre attire inévitablement l'attention sur les deux policiers (encore anonymes) qui regardent la scène depuis l'extrémité droite de la case.



*Congo 1A 1*

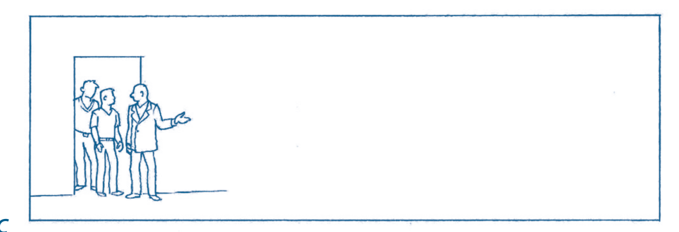
Un tel décentrement à la faveur de personnages secondaires se retrouve en page 57 de *Tintin en Amérique* : par deux fois (*57 A* et *57 C*) des orateurs sont dessinés à l'extrémité de leur case, libérant ainsi l'espace où dessiner leurs audiences.

Dans le même ordre d'idée la case *21 A 2* de *Vol 714 pour Sydney* resserre les quatre protagonistes principaux – Haddock, Carreidas, Szut et Rastapopoulos – dans la moitié gauche du cadre, laissant la moitié droite à un arrière-plan à priori anodin. À mieux y regarder, toutefois, on observe que cet arrière-plan contient une action significative : une piste d'atterrissage provisoire est en train d'être démontée pièce par pièce.



Vol 714 21 A 2

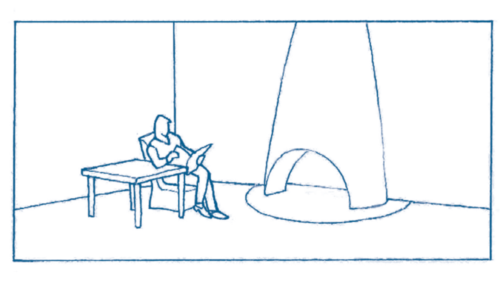
Le décentrement peut tout aussi bien jouer à la faveur d'objets que de personnages. Dans deux albums distincts, Tintin et le capitaine sont amenés à visiter les ateliers du professeur Tournesol ; dans un cas comme dans l'autre, les personnages sont dessinés en fort décentrement vers la gauche. Dans *Rackham le Rouge* (*6 C*), c'est pour attirer notre attention sur le capharnaüm qui règne dans l'atelier. Dans l'*Affaire Tournesol* (*14 C 1*), c'est une impressionnante antenne parabolique qui devient le principal sujet de la case.



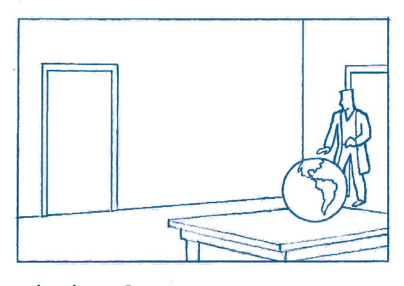
Rackham 6 C

Un duo d'images décentrées retient aussi l'attention dans *Les 7 boules de cristal* : les intérieurs des professeurs Charlet (*19 C 1*) et Bergamotte (*27 B 1*). Dans ces deux cas-ci, le protagoniste – seul chez lui et donc principal sujet de l'image – est décentré, le reste de la case illustrant ses intérêts professionnels. Les trophées de chasse et les objets d'art tribal évoquent, chez l'un, ses voyages

en Afrique ; chez l'autre, les objets exposés suggèrent l'Amérique précolombienne (on remarque en outre que la mappemonde est tournée de façon à nous présenter l'Amérique du Sud).



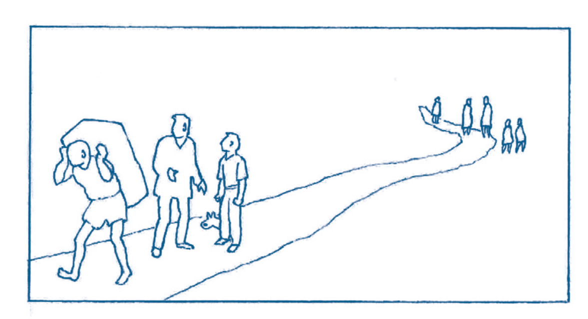
*7 boules 19 C 1*



*7 boules 27 B 1*

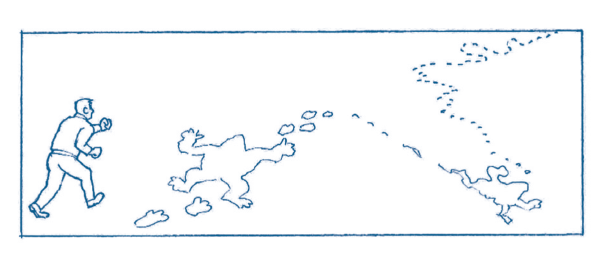
Le décentrement peut attirer l'attention sur un objet à priori très anodin qui va se révéler par la suite porteur de signification. Dans la case *18 A 3* de l'*Affaire Tournesol*, Tintin et Haddock sont vus de dos prenant un ascenseur ; la présence sur la droite d'un autre ascenseur n'intéresse en rien nos personnages. Pour le lecteur, toutefois, ce deuxième ascenseur va se révéler crucial.

Hergé a créé dans *Tintin au Tibet* deux images à fort décentrement qui me paraissent particulièrement efficaces. La première (*11 B 2*) nous montre une ruelle à Katmandou, les quatre personnages significatifs (Tintin, Haddock, Milou et un Népalais portant une lourde charge) étant tous regroupés à l'extrémité gauche du champ visuel. Cette case conclut un gag : le porteur s'est révélé avoir la langue aussi bien pendue que le capitaine. Elle annonce aussi le gag suivant : dans la moitié droite, des tapis entiers de piments rouges sèchent au soleil, que le capitaine va méprendre pour des fruits savoureux.



*Tibet* **11 B 2**

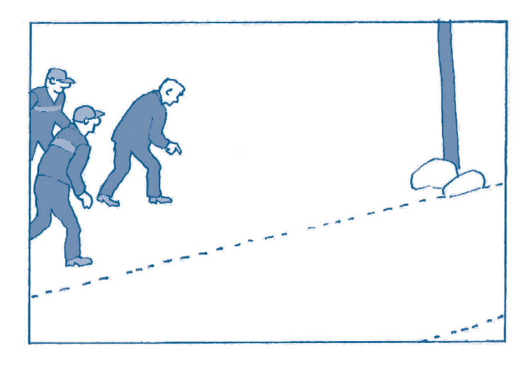
Dans le deuxième des cas (*26 C 1*), Haddock est seul en scène, dessiné à l'extrémité d'un case très étirée en largeur. Les cinq-sixièmes restants sont occupés par un paysage enneigé dans lequel on lit les activités récentes du yéti : il a trébuché sur une pierre, s'est étalé de tout son long dans la neige ; quelques mètres plus loin il a roulé sur une pente, s'est relevé pour tomber encore une fois, avant de s'éloigner d'un pas titubant. Tout est dit : le néophyte tient moins bien l'alcool que le vieux loup de mer.



*Tibet* **26 C 1**

Notons encore que le décentrement, s'il est souvent utilisé pour attirer le regard vers un élément secondaire, peut aussi avoir une fonction esthétique qui se suffit à elle même.

Par exemple la case *11 B 3* du *Temple du soleil* dans laquelle les trois personnages – les Dupondt et Haddock – sont groupés très à gauche, tandis qu'à leurs silhouettes sombres répond celle, plus discrète, d'un poteau téléphonique.



*Temple 11 B 3*

Malgré les quelques exemples donnés ici, on peut remarquer qu'Hergé a eu moins recours aux images décentrées que d'autre dessinateurs de BD (tels Mœbius et Loustal, adeptes de ce type de composition). On peut y trouver une explication historique.

Dans les aventures de Tintin qu'il a conçues dans les années 1930, les pages ne comportaient souvent que 6 à 8 cases ; chacune disposait donc d'un espace confortable. Les années de guerre rationnant le papier, les aventures de Tintin ne connaissent plus de pré-publication en pleine page, comme ce fut le cas à l'époque de l'hebdomadaire *Le Petit Vingtième*. Pendant quelques années la parution va se limiter à un simple "strip" (soit quatre ou cinq cases), de format très petit, dans les pages du quotidien *Le Soir*.

Il est certain que pour exprimer quelque chose de significatif en un seul strip, il faut être économe en matière d'espace. À la même époque, le remaniement des premières aventures de Tintin en vue d'éditions en couleurs a un effet similaire : là où les albums en noir et blanc comptaient 6 à 8 cases par pages, les albums en couleurs en comptent bien souvent 12 à 14, voire 16. Face à cette réduction d'échelle et pour maintenir la lisibilité de ses dessins, Hergé a pris le pli de serrer au plus près le sujet. Les décentrements devenaient donc rares. ■

## 5. La distance au sujet

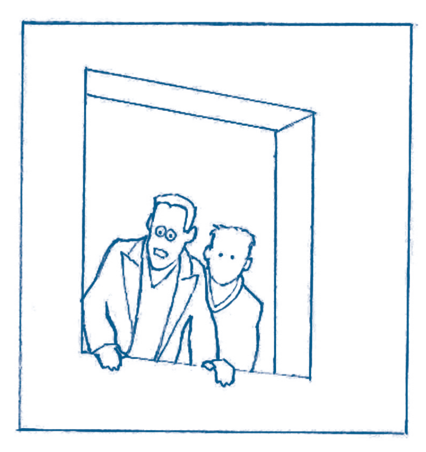
Nous disions au début de ce livre que le rôle de chaque case est de décrire, pour un instant donné du récit, ce qui se passe et où cela se passe. De l'importance relative de ces deux informations, va dépendre la distance à laquelle sont dessinés les protagonistes.

Quand le cadre serre de près un personnage, ceci réduit bien sûr le champ disponible pour illustrer le contexte. Hergé préférait donc utiliser ce type de cadrage quand le lieu de l'action a déjà été décrit. Quand il faut dessiner le contexte dans lequel se déroule l'action cela entraîne, presque forcément, de réduire la taille des personnages – donc les faire paraître plus distants. Et dans certains cas, le contexte a parfois même plus d'importance que les personnages ; ceux-ci peuvent alors être réduits à de lointaines silhouettes.

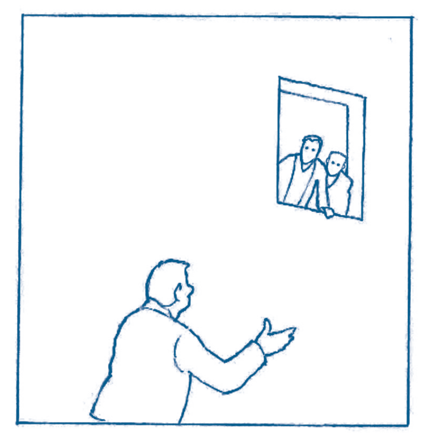
Chaque case d'une bande dessinée affiche une distance bien définie envers son sujet, mais il est tout loisible au dessinateur – comme au cinéaste – de la faire varier au cours d'une même séquence. On peut parler alors d'effets de zoom ou encore de travelling (avant ou arrière).[6] Hergé y a eu recours à de nombreuses occasions.

6. S'il y a, au cinéma, une distinction assez nette à faire entre travelling et zoom, en dessin elle est moins perceptible.

Dans *Les 7 boules de cristal*, page 29, un échange a lieu entre Haddock et Bergamote, penchés à une fenêtre du premier étage, et un interlocuteur qui se trouve au niveau du jardin (cases *29 B 1* à *29 B 3*). Dans la deuxième de ces trois cases intervient un zoom arrière qui permet d'inclure dans l'image le personnage du policier.

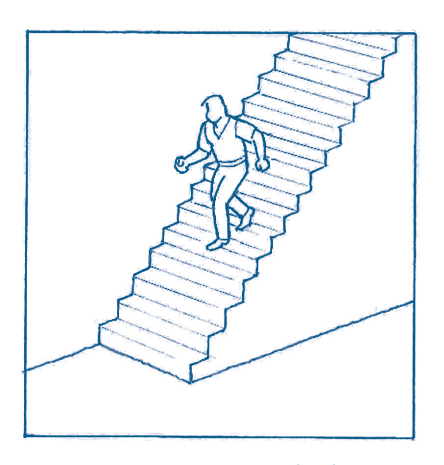


***7 boules 29 B 1***

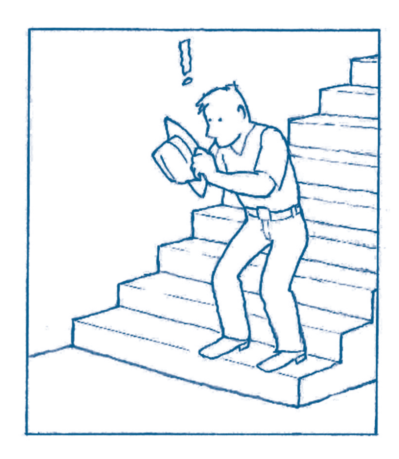


***29 B 2***

Dans le même album, page 60, Hergé a conçu une séquence où Milou insiste pour rapporter à Tintin un vieux chapeau, alors que Tintin n'en veut pas. Milou s'entête au point de plonger dans le bassin du port de La Rochelle. La ténacité de Milou s'explique lorsque Tintin descend une volée de marches pour le récupérer : c'est là qu'il comprend enfin que le chapeau est celui de Tournesol. Un zoom avant entre les cases *60 D 1* et *60 D 2* est parfaitement justifié par l'attention que nous devons porter aux détails de la scène.

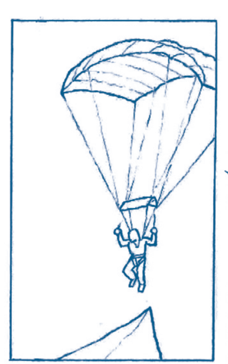


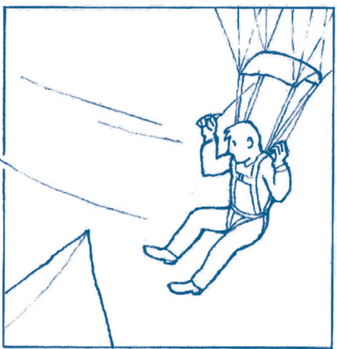
*7 boules 60 D 1*

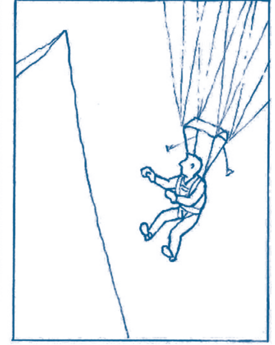



*60 D 4*

L'atterrissage un peu acrobatique de Tintin sur l'aérolithe de l'*Étoile mystérieuse* est traité en 8 images (*47 C 1* à *47 D 3*) dans lesquelles notre distance au sujet change à plusieurs reprises. Une technique visuelle très analogue est utilisée dans *Tintin au Tibet* (*39 C 2* à *41 B 2*) tout au long de la séquence dramatique où Tintin et le capitaine font, en cordée, l'ascension d'une face rocheuse.

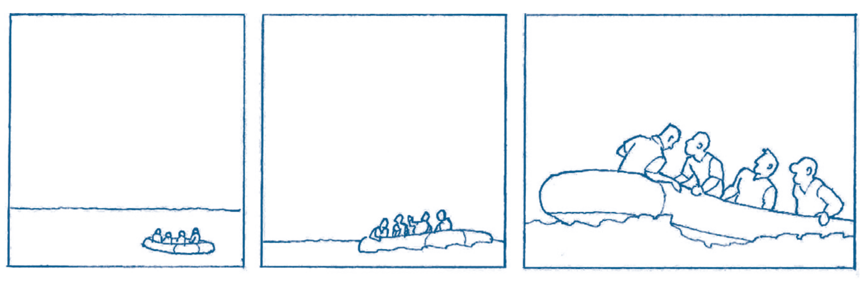






*Étoile 47 C 1 à C 3*

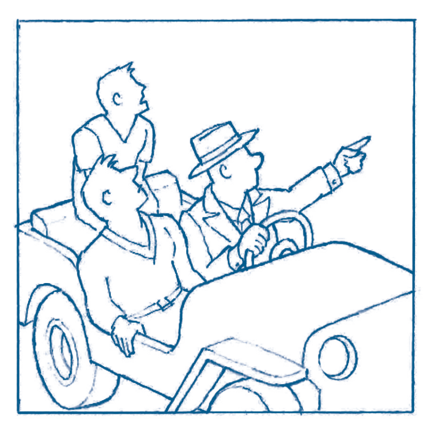
Dans *Vol 714 pour Sydney*, page 58, on remarque un mouvement vers le canot de sauvetage dans lequel ont pris place Rastapopoulos et ses hommes (*58 D 1* à *58 D 3*). Dans ce cas, il s'agit non pas d'un zoom mais bien



***Vol 714 58 D 1 à D 3***

d'un travelling – ce qui se remarque au fait qu'il y a non seulement mouvement vers le sujet, mais aussi changement de hauteur : l'œil du lecteur perd de l'altitude et s'approche du niveau des flots.

Quant à l'effet de travelling le plus spectaculaire qu'ait inventé Hergé, c'est certainement celui qui intervient entre la dernière case de la page 41 d'*Objectif Lune* (image si serrée que la jeep à bord de laquelle se trouvent les personnages n'y tient même pas en entier) et l'unique case de la page suivante, où la fusée lunaire apparaît dans son immensité. ■



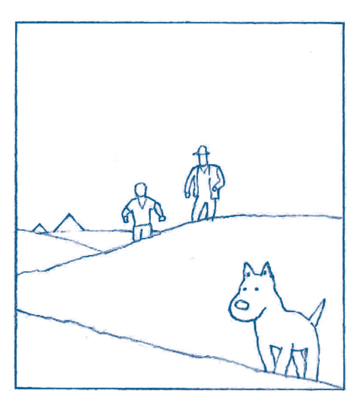
***Objectif 41 D 3***

# 6. La profondeur de champ

Notre distance au sujet doit être distinguée de la profondeur du champ de l'image. Celle-ci intervient dès le moment où une case contient des personnages (ou des objets) se trouvant à des distances différentes de nous, observateurs.

Dans la séquence de Tintin parachuté sur l'aérolithe de *L'Étoile mystérieuse*, aucune des huit images n'a de profondeur réelle : seule varie notre distance à Tintin et au rocher. En général, Hergé a réservé ce type de construction sans profondeur à des images où l'attention du lecteur doit se porter entièrement sur les gestes ou expressions des protagonistes, à l'exclusion du contexte.

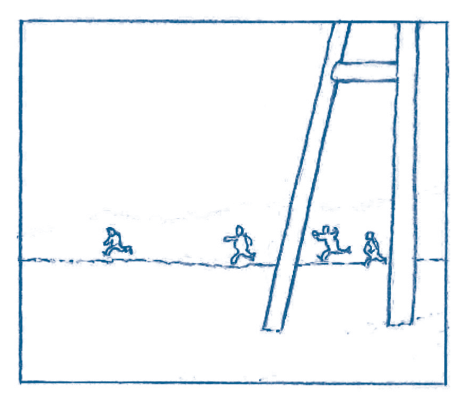
La plupart de ses images, toutefois, possède une profondeur de champ. Un exemple d'une grande simplicité est l'image où Milou précède de quelques mètres Tintin et l'égyptologue Siclone dans des dunes (*Cigares 6 B 3*). Et toutes les compositions diagonales que



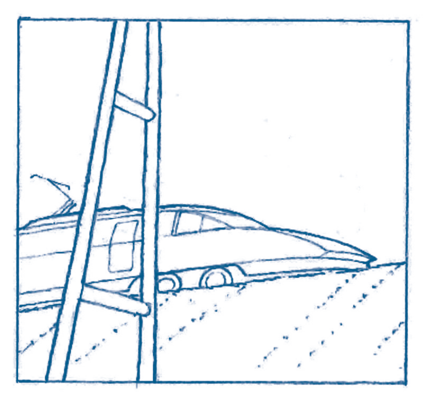
*Cigares 6 B 3*

nous avons vues dans les pages précédentes possèdent une profondeur, ces deux choses allant de pair.

Hergé a parfois suggéré la profondeur par le biais d'un objet au premier plan qui n'a aucune importance quant au déroulement de l'action. Première apparition dans *Le Lotus bleu* en 1935 : il dessine un pylône télégraphique (case *21 D 3* dans l'album en couleurs) alors que cet objet n'y intervient en rien – sinon pour indiquer que le centre d'intérêt réel se situe assez loin. Il réutilisera ce type de pylône, ou autres objets ayant la même fonction, à plusieurs reprises dans son œuvre (*7 boules 1 A 1 ; Ottokar 41 B 3 ; Rackham 13 A 1*).



*Lotus 21 D 3*

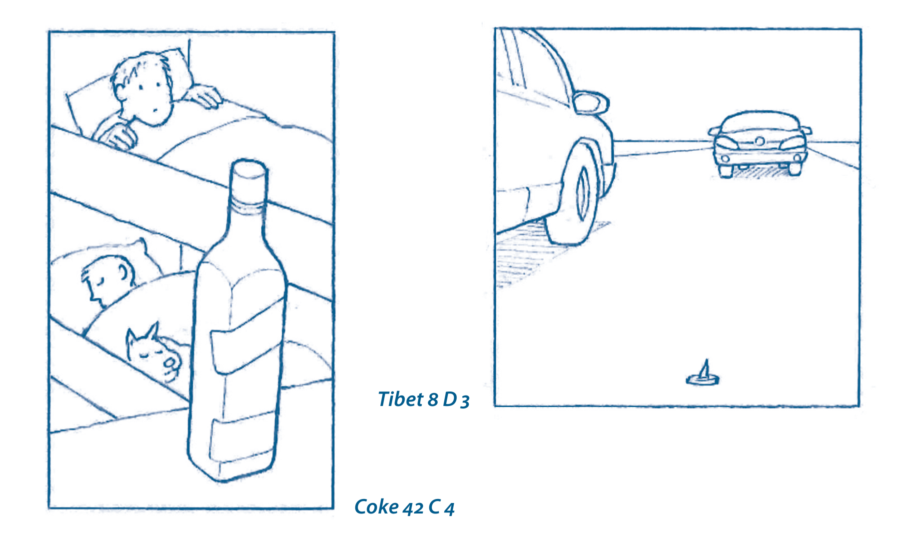


*7 boules 1 A 1*

L'objet au premier plan peut en revanche être tout-à-fait significatif, tel ce clou dans une rue de Delhi (*Tibet 8 D 3*) qui annonce une potentielle crevaison.

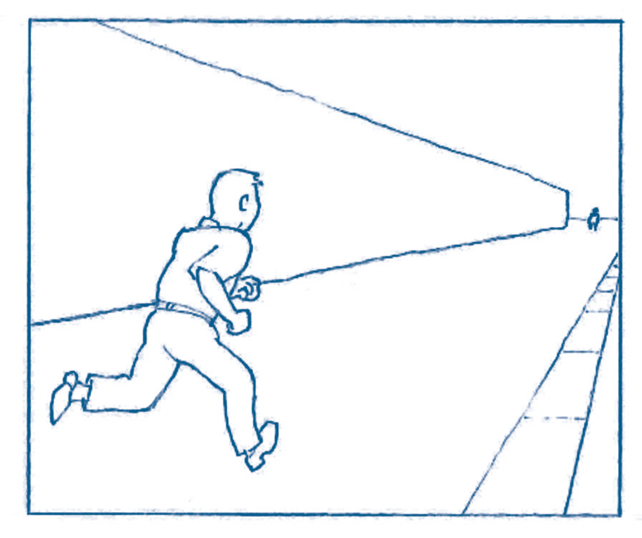
Ou encore cette bouteille qui semble être le quatrième personnage d'une originale composition Haddock/Tintin/Milou/whisky.

La profondeur de champ indiquée dans l'image est souvent un indice capital donné au lecteur pour

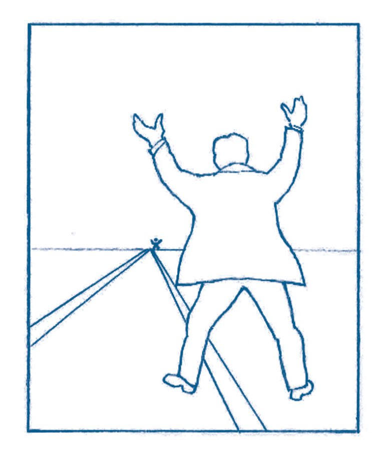

Tibet 8 D 3

Coke 42 C 4

comprendre les interactions potentielles des personnages entre eux. Dans *Le Crabe aux pinces d'or*, page 43, Tintin est à la recherche du capitaine Haddock. Il l'aperçoit au bout d'un quai ; mais la distance qui les sépare, manifeste, (*43 C 1* et *43 D 2*) explique que Tintin ne pourra le rejoindre à temps.

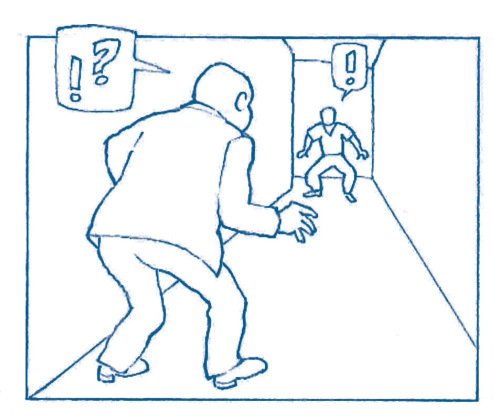

Crabe 43 C 1

Les retrouvailles, en de toutes autres circonstances, des deux mêmes personnages sont illustrées dans une image à la composition quasiment axiale, et d'une profondeur très marquée, cette fois-ci dans *Le Temple du soleil* (*17 A 1*) :



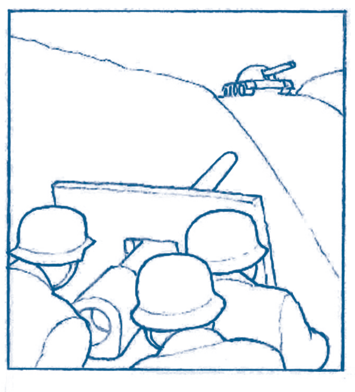
***Temple 17 A 1***

Dans une image où le Dr Müller est abasourdi de se retrouver face à Tintin (*Ile noire 31 D 3*), la distance qui sépare les deux protagonistes est très efficacement rendue par la profondeur du couloir d'un wagon. Ceci étant la dernière case d'une page, le lecteur ne peut deviner quelle sera la réaction de l'un ou l'autre des protagonistes.

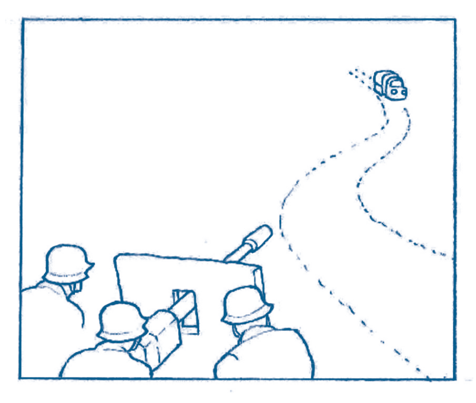



***Ile noire 31 D 3***

Pour indiquer le rapport entre une arme et sa cible, rien de tel que de dessiner l'arme au premier plan et la cible au loin. Ceci permet de rendre explicites à la fois la ligne de tir et la distance. Trois exemples peuvent illustrer ce point. Deux d'entre eux (*Affaire 58 D 4* et *Picaros 27 D* 3) mettent en scène une pièce d'artillerie visant un véhicule :

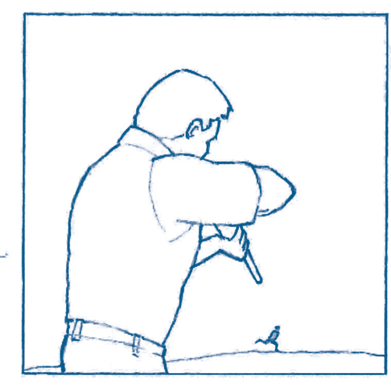


***Affaire 58 D 4***



***Picaros 27 D 3***

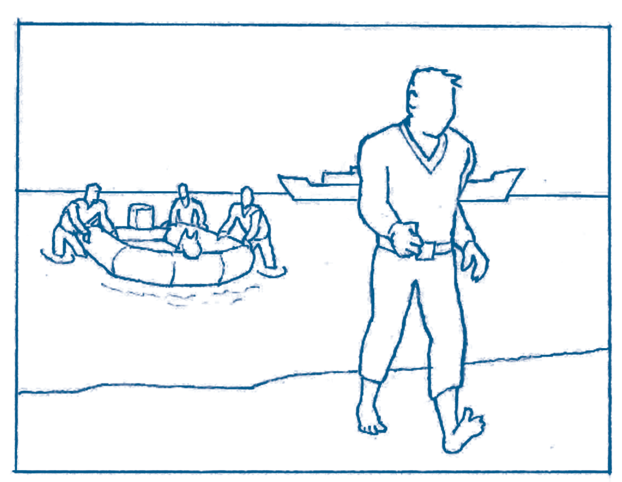
Le troisième, d'une efficacité encore plus parlante parce qu'associée à une contre-plongée, est cette case où Tintin qui s'encourt (et paraît d'autant plus vulnérable qu'il est minuscule) est mis en joue par Bobby Smiles.



***Amérique 23 C 2***

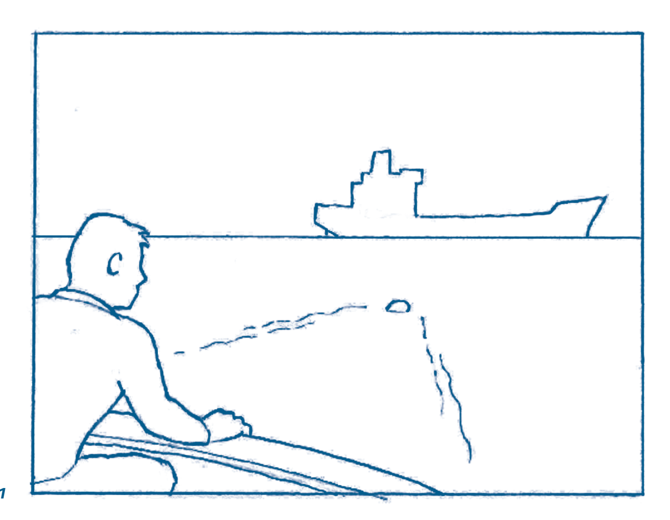
La profondeur de l'image a parfois été utilisée par Hergé non tant pour nous faire percevoir l'espace dans lequel se déroule une action que pour nous indiquer les diverses étapes de celle-ci. Dans ces cas, ce qu'il nous montre implique une durée.

L'image où l'on voit le capitaine mettre pied sur l'île de son ancêtre (*Rackham 25 A 1*) nous montre le Sirius à l'arrière-plan, le canot qui s'est approchée de la plage, Tintin et les Dupondt qui ont mis le pied à l'eau, enfin Haddock marchant déjà sur le sable : en résumé, le déroulement des quelques minutes précédentes.



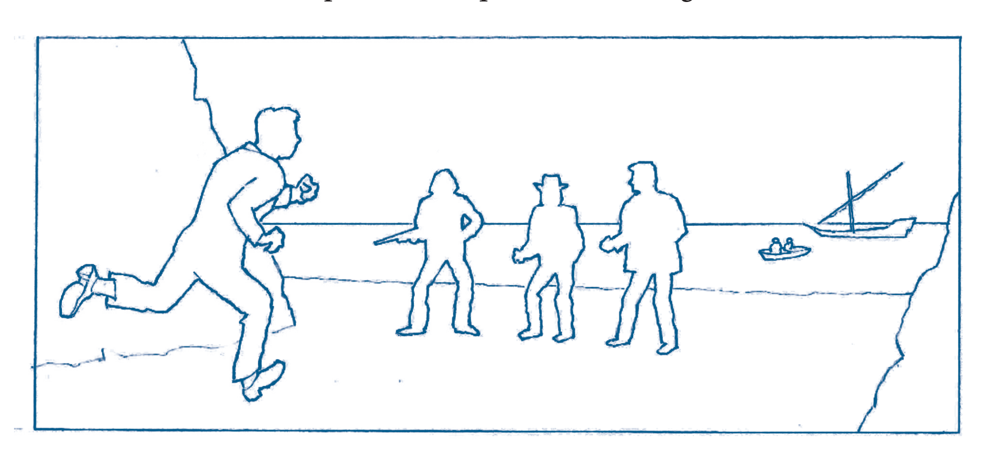
***Rackham* 25 A 1**

Une telle composition peut être utilisée avec l'effet inverse, non pour résumer ce qui vient de se passer mais pour indiquer l'action à venir. Dans la scène nocturne où Tintin décide de se rendre à la nage à bord du cargo Pachacamac (*Temple 6 B 1*), un axe implicite est dessiné : la barque que Tintin vient de quitter – où sont restés Haddock et Milou –, sa tête qu'on voit au ras des flots, et la sombre silhouette du cargo vers lequel il se dirige.



*Temple 6 B 1*

Une troisième image utilisant le même genre de profondeur temporelle, cette fois dans *Coke en stock* (*32 D 2*), ajoute un degré supplémentaire de complexité : ici le premier plan nous montre un homme courant vers une plage, sur laquelle se trouvent trois personnages ; derrière eux on aperçoit une barque et à l'arrière plan un boutre à l'ancre. Depuis l'homme qui court et jusqu'au voilier, l'axe de vision comporte donc quatre centres signifiants. ■



*Coke 32 D 2*



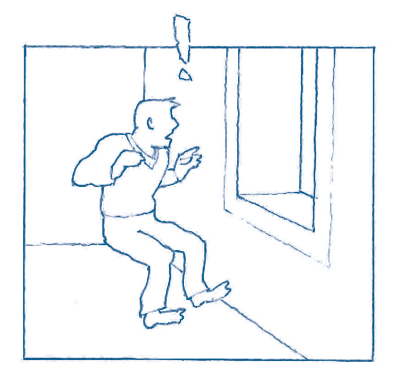
# 7. Éléments hors cadre

Est hors cadre tout personnage ou élément qui participe implicitement au récit sans être présent dans l'image (par analogie avec la notion de hors-champ au cinéma).

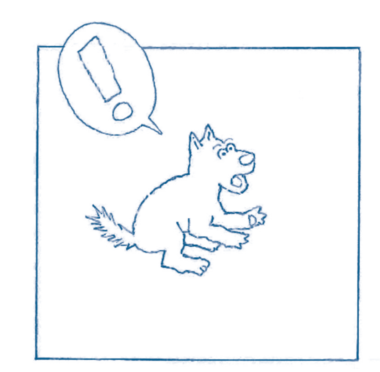
Dans les exemples les plus classiques, le protagoniste de l'histoire est soudain conscient d'un élément nouveau que le lecteur ne peut pas encore identifier. Ceci étant un des ressorts du récit, le hors-cadre intervient souvent dans la dernière case de la page[7] – mais pas uniquement. Un exemple parfaitement classique pourrait être la dernière case de la page 13 de *Tintin en Amérique* : deux gangsters sur un quai scrutent l'eau du lac Michigan et entendent soudain un inconnu qui, dans leur dos, leur lance un impératif « haut les mains ! ».

La découverte d'un élément hors cadre est souvent accompagnée d'une expression de surprise chez le (ou les) personnages : par exemple chez Haddock se réveillant dans une lamasserie (*Tibet 47 C 2 et 47 D 3*), ou chez

7. Ce qui amène évidemment le lecteur à vouloir connaître la page suivante. À l'époque où les aventures de Tintin étaient prépubliées dans le journal éponyme, ceci impliquait une attente d'une semaine !




*Tibet* 47 C 2




*Tibet* 44 D 2

Tintin, Milou et Haddock auxquels Tournesol furieux montre « ce qu'il a réalisé, le zouave ! » (*Objectif 41 D 3*, voir ci-dessus en page 48).

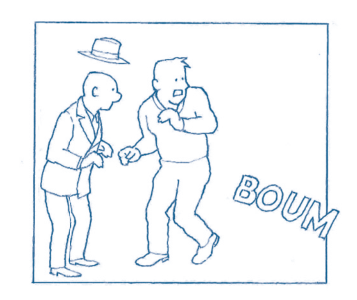
L'expression peut même manifester de la terreur : il n'y a guère de doute que Milou, qui veille sur Tintin évanoui (*Tibet 44 D 2*) aperçoit soudain un être épouvantable.

L'élément hors cadre, chez Hergé, est souvent manifesté par un son : un BOUM retentissant, accompagné de l'image d'une porte qui résiste à peine au souffle d'une explosion (*Ottokar 11 D 4*) ; le BANG d'une valise qui tombe (*Étoile 17 D 1*) ; le BOOUM d'un coup de tonnerre (*7 boules 28 A 3*) ; le PLOUF de Milou plongeant dans le bassin d'un port (*7 boules 60 C 3*) ; le BOUM d'un maladroit ratant sa descente d'une échelle (*Rackham 56 B 3*). À noter que dans certains de ces cas (*Étoile 17 D 1* ou *Or noir 5 C 1* par exemple), les protagonistes ne savent pas plus que le lecteur quelle est la cause du bruit.

En case 59 A 3 des *Bijoux*, ce n'est pas un son qui nous informe d'un événement hors cadre, mais les étoiles multicolores qui sont le signe d'un choc. Dans ce cas-ci c'est le lecteur qui est alerté, non les protagonistes : Haddock et Tintin sont trop occupés pour percevoir ce qui se passe

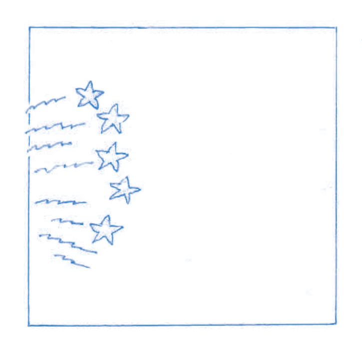



7 boules 60 C 3

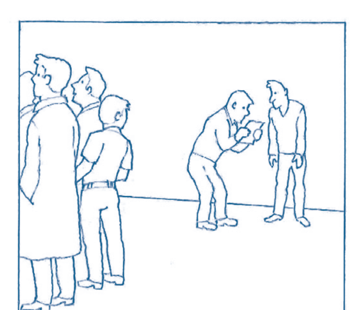



Rackham 56 B 3

dans leur dos. La case *59 B 1* nous fait comprendre (assez discrètement) que les Dupondt viennent d'être victimes de leur congénitale maladresse. Le gag se répète à la page suivante de manière plus explicite (en *60 A 2*). Hergé inverse ici l'ordre habituel de la formule *bis repetita* : il est plus courant que ce soit à sa première apparition que le gag est explicite; à la deuxième il peut être simplement suggéré et le spectateur/lecteur le comprend parfaitement.



Bijoux 59 A 3

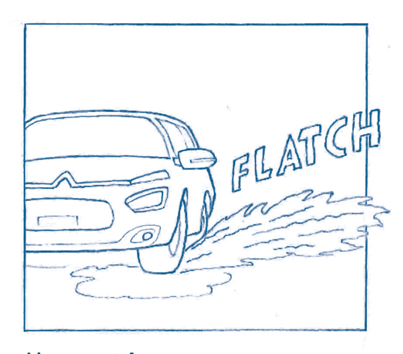


Étoile 21 B 1

Enfin, on remarque qu'Hergé a parfois utilisé le hors-cadre de façon inattendue, sans chercher aucun effet de suspense. Dans l'*Étoile mystérieuse*, page 21, le président du F.E.R.S. entouré de quelques scientifiques et de Tintin remet solennellement un drapeau au professeur Calys. L'action se poursuit en case *21 B 1*, quoique

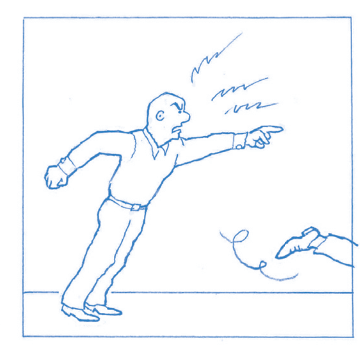
cette fois le groupe des scientifiques est presque entièrement hors du cadre : l'attention du lecteur (tout comme celle de Tintin) est attirée vers un autre événement, plus discret mais très significatif.

Autre hors-cadre ne servant aucun suspense, dans *Le secret de la Licorne*. En haut de la page 38, nous suivons Milou effectuant un long trajet sous la pluie à la recherche de son maître. Une voiture vient à le croiser, qui l'asperge d'eau boueuse. Mais c'est précisément dans la case où la gerbe d'eau est projetée… que Milou se trouve hors image.





*Licorne 38 A 3*

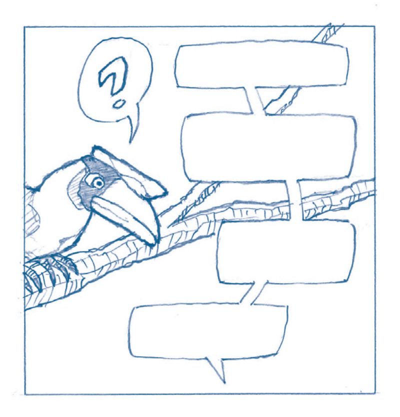


*Objectif 40 B 3*

Dans une case d'*Objectif lune* (*40 B 3*) la fureur de Tournesol se manifeste par sa gestuelle (assez surprenante chez lui, et qui défie d'ailleurs les lois de l'équilibre). L'officier de sécurité qui lui tenait tête, pris complètement de court, semble être soudain expulsé de la case par la seule force de la colère du professeur.

Enfin un hors-cadre assez original, dans *Vol 714 pour Sydney*. L'image (*22 B 1*) ne nous fournit qu'une information accessoire : un calao perché dans un arbre assiste à ce qui se passe au sol. Le lecteur ne voit pas ce que voit

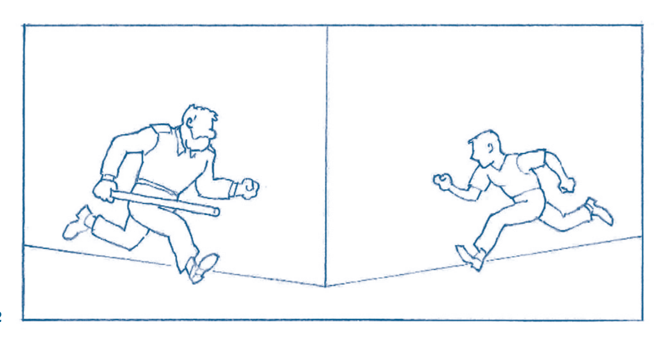
l'oiseau, ou pas encore, mais peut en déduire le sens grâce au contenu des phylactères.




*Vol 714 22 B 1*

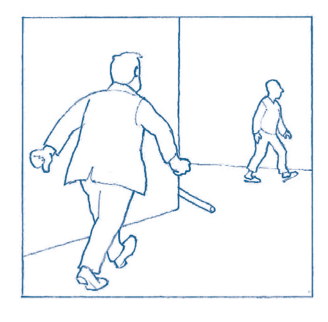
Nous pourrions ouvrir ici une parenthèse sur ce qui n'est pas à proprement parler un effet hors-cadre mais plus exactement un élément *entrant* tout juste dans le cadre. Hergé a utilisé à de nombreuses occasions les coins de rue pour créer des effets de surprise – tant pour le lecteur que pour les protagonistes.

À titre d'exemples : Tintin entre en collision avec un policier Sikh (*Lotus 10 B 2*), est surpris par une patrouille (*Lotus 10 D 3*), ou est suivi par un inconnu dont il ne remarque pas la présence (*Ottokar 7 A 2* et *Crabe 6 A 1*).



*Lotus 10 B 2*

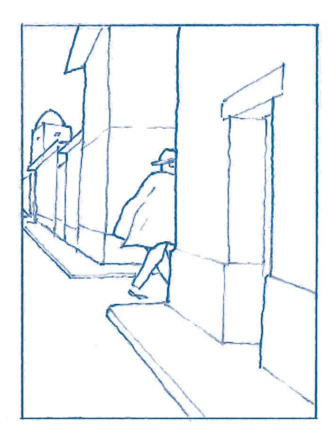
Dans *Le secret de la Licorne*, un hors-champ classique, manifesté par le bruit d'un moteur (*55 D 3*) est suivi d'un effet « coin de rue » (*56 A 1*) quand Maxime Loiseau prend la fuite. Un coin de ruelle peut aussi être le lieu où on aperçoit l'extrémité d'un bâton, sur lequel Allan va trébucher (*Crabe 50 C 1*).



***Crabe 50 C 1***

Si le coin de rue est en général le lieu où un personnage apparaît, dans *Le Temple du soleil* (*20 C 4*) l'effet fonctionne en sens inverse : un mystérieux indien disparaît aussi soudainement qu'il était apparu.

Quant à l'effet coin de rue le plus inattendu de l'œuvre, c'est sans doute celui où Tintin et Haddock tombent soudain sur le général Alcazar, qu'ils n'avaient plus vu depuis des années (*Coke 1 C 1*). ■



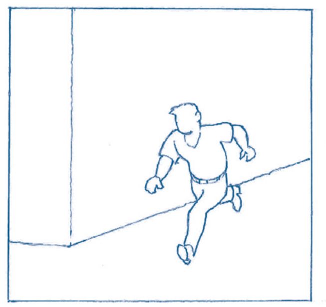
***Temple 20 C 4***

# 8. Champ et contrechamp

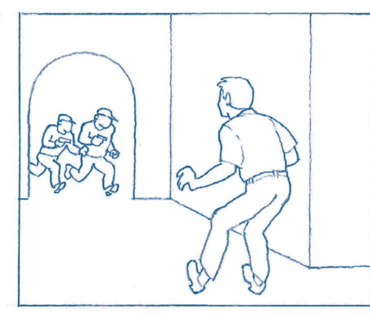
Deux termes empruntés au domaine cinématographique, qui décrivent le phénomène d'inversion du point de vue, afin qu'une même scène puisse être exposée en sens opposé.

On trouve de nombreux exemples de champ-contrechamp dans l'œuvre d'Hergé. Nous n'en illustrerons que quelques-uns : une locomotive lancée à pleine vapeur (*Amérique 40 C 3* puis *40 D 2*) ; l'embuscade tendue à Tintin par deux agresseurs cachés derrière des rochers, vus d'abord de face (*Cigares 15 A 3*) puis de dos (*15 B 1*).

Dans le même récit, Tintin courant vers un avion et criant à une sentinelle que Milou est enragé (*Cigares 31 B 1 et 31 B 2*) ; Tintin courant dans les ruines du château de l'*Ile noire* devant soudain s'arrêter net (*57 B 1 et 57 B 2*).

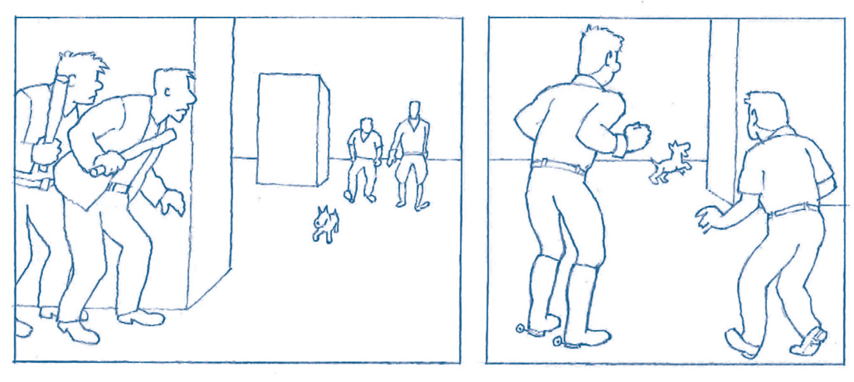


*Ile noire 57 B 1*



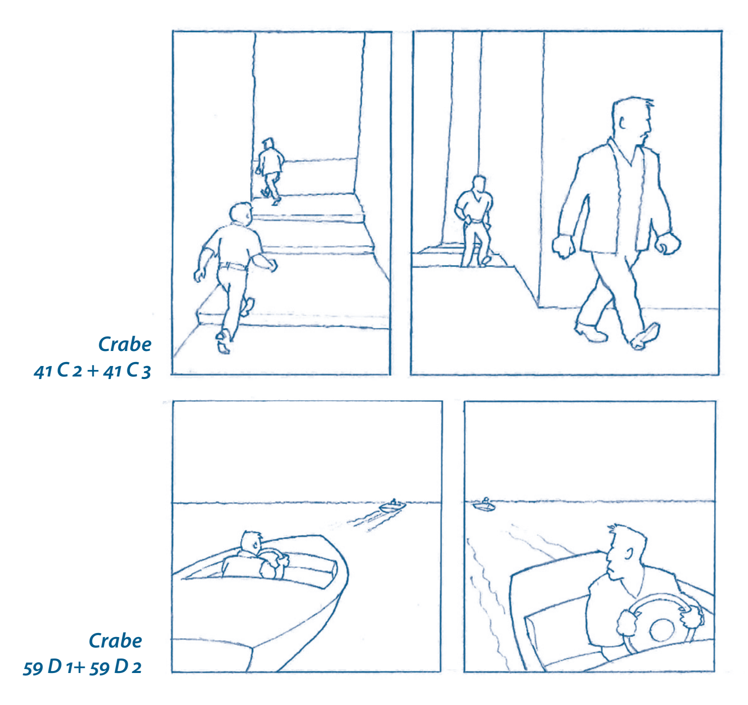
*57 B 2*

Dans *Le Sceptre d'Ottokar* un guet-apens tendu à Tintin (*36 C 3*) est déjoué par Milou (*36 D 1*).



***Ottokar 36 C 3*** ***36 D 1***

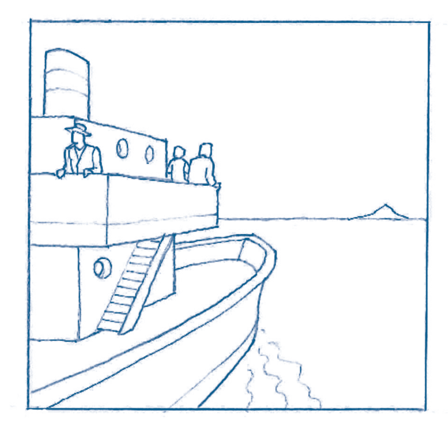
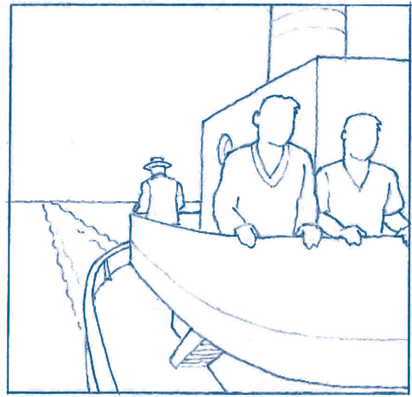
Citons encore les vues successives de Tintin filant Allan dans une ruelle au Maroc (*Crabe 41C 2 et 41 C 3*) puis le poursuivant à bord d'une vedette (*Crabe 59 D 1 et 59 D 2*). .



***Crabe 41 C 2 + 41 C 3***

***Crabe 59 D 1+ 59 D 2***

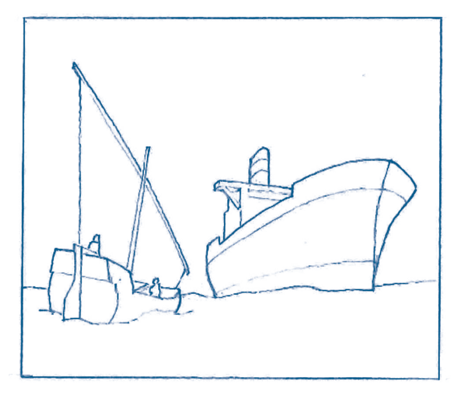
Deux vues à bord du Sirius (*Rackham 24 B 2 et 24 B 3*) constituent un champ-contrechamp classique.

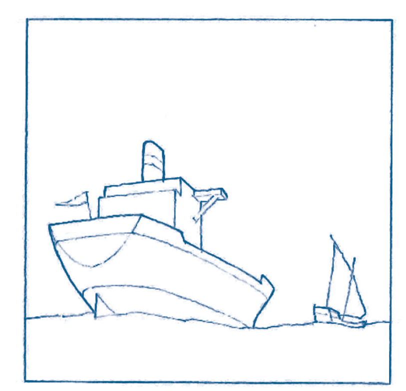
***Rackham* 24 B 2 + 24 B 3**

Autres exemples : Haddock déguisé en fantôme tentant de ramener Tournesol à ses esprits (*Objectif 49 A 2 et 49 A 3*) ; la vedette de Rastapopoulos face à un croiseur de l'US Navy (*Coke 59 C 1 et 59 C 3*). Ou encore l'assaut par Tintin et Haddock sur les gardes d'un bunker (*Vol 714, 30 A 1 à 30 B 1*) : ici une des cases (*30 A 3*) est vue en contrechamp des autres.

Dans *Coke en stock* on remarque un cas de champ-contrechamp qui n'intervient qu'à un intervalle d'une quinzaine de cases. Le boutre d'un marchand d'esclaves approche un cargo en haute mer (*Coke 48 A 4*) : cette case ouvre la séquence dans laquelle le capitaine va se rendre compte à quel individu il a affaire, et la séquence s'achève avec le départ du boutre (*Coke 49 B 2*), image en contrechamp de celle de son arrivée .



*Coke 48 A 4*

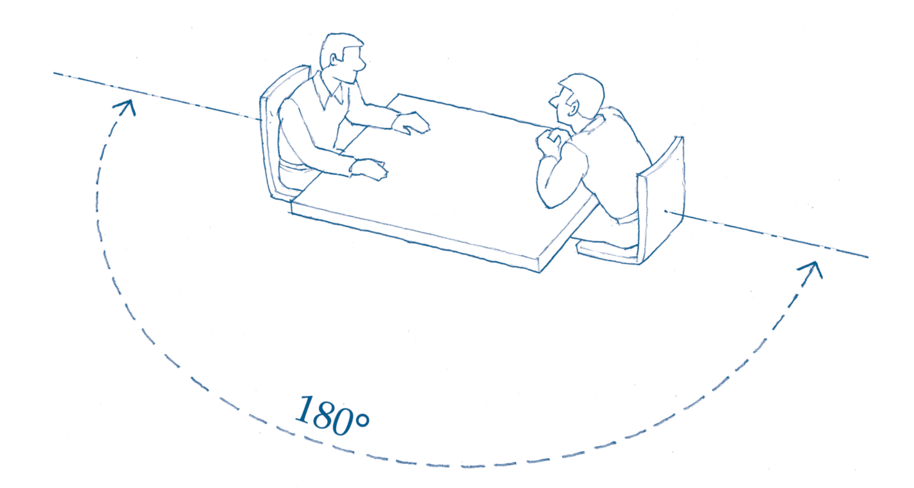


*Coke 49 B 2*

L'utilisation du champ-contrechamp est fréquente lorsqu'il s'agit d'illustrer un dialogue, tant au cinéma qu'en bande dessinée. Il est intéressant de noter, à ce propos, que les cinéastes s'imposent presque toujours la règle dite des 180° qui stipule qu'au cours d'une même scène – et quel que soit le nombre de points de vue différents – les caméras devraient toujours se trouver d'un seul côté de l'axe qui relie les deux personnages.[8] Ceci devant permettre au spectateur de mieux comprendre la géographie de l'action.

La règle en question est moins impérative en bande dessinée qu'elle ne l'est à l'écran, en partie parce que le cinéma impose son rythme au spectateur alors que la BD laisse le lecteur choisir le sien : il est tout loisible à ce dernier d'observer plus attentivement les cases pour mieux se situer par rapport à l'action.

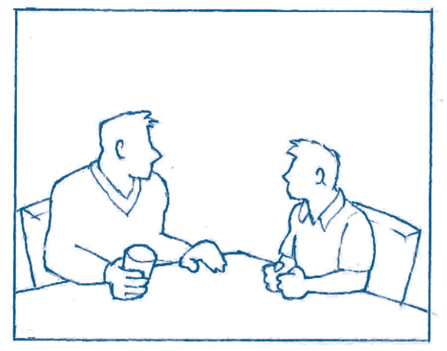
8. Voir notamment dans **fr.wikipedia.org** l'article **Raccord (cinéma)**, paragraphe *Règles, recommandations et interdictions.*

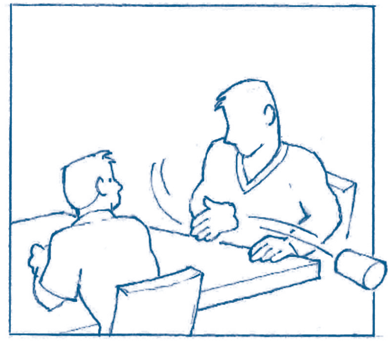



On remarque qu'Hergé a parfois respecté cette règle des 180°, parfois non – sans que nous sachions s'il le faisait délibérément, ou purement intuitivement.

Dans *Les Cigares du Pharaon*, page 36, le dialogue entre Tintin et Philémon Siclone respecte la règle des 180° : Tintin est toujours à gauche. Dans le même album, une poursuite entre Tintin et l'inconnu au manteau vert (pages 59 et 60) connaît une soudaine inversion entre les cases *59 A 1* et *59 A 2*.

Dans l'*Oreille cassée*, à l'occasion de la bagarre entre Alonso, Ramon et Tintin (*53 C 2 à 55 B 4*) la règle des 180° est respectée : nous nous situons constamment d'un même côté de la scène. Il en va de même pour la longue scène où Haddock raconte l'affrontement entre son ancêtre et Rackham le Rouge (*Licorne*, pages 14 à 27). Chaque fois que nous les voyons attablés, le capitaine se trouve à gauche et Tintin à droite ; à l'exception de la case *17 D 2* où Hergé a changé de point de vue pour mieux montrer comment un verre, soudain projeté par Haddock, s'emboite sur le museau de Milou.



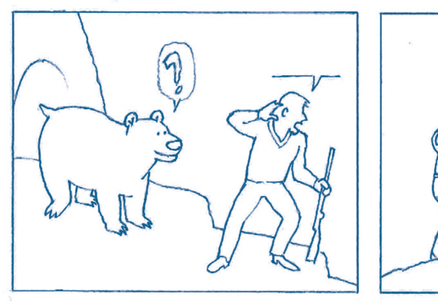


*Licorne 17 D 2*

Les 180° sont également respectés pour les retrouvailles cocasses des capitaines Haddock et Chester dans *L'Étoile mystérieuse*, pages 6 et 7 ; dans *Tintin au pays de l'Or noir*, page 5, elle l'est dans l'ensemble – Tintin à droite et son interlocuteur à gauche – sauf dans les cases 5 *A 1* et 5 *B 2*. Dans le dialogue en pages 24 et 25 de *Vol 714*, la règle est respectée presque tout au long de l'échange – Rastapopoulos à gauche, Carreidas à droite – sauf à trois occasions, où Rastapopoulos occupe la droite de la case.

Ces changements de point de vue, qui auraient sans doute été déconcertants dans un film, n'ont guère d'importance dans les histoires d'Hergé ; la fluidité de lecture ne me semble jamais compromise.

Sauf dans un cas précis, qui à vrai dire m'a toujours perturbé. En page 35 du *Temple du soleil*, Haddock vient de découvrir une grotte qui pourrait servir de gîte. La première case de la page nous montre la scène du point de vue de Tintin et Zorrino, dans une composition presque axiale. Les quatre cases qui suivent adoptent le point de vue *Haddock à gauche/Tintin à droite*. Je m'attends toujours à voir, en case *35 B 2*, Tintin crier tourné vers la gauche, puisqu'il répond au capitaine et donc lui fait face !

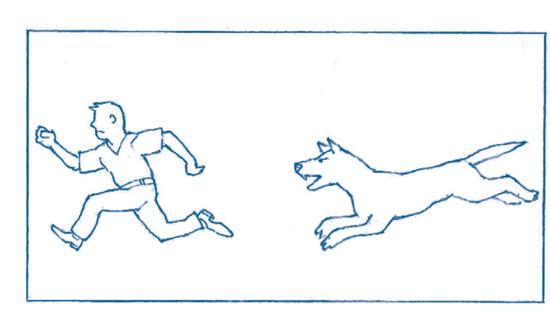




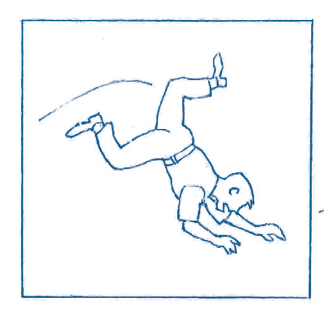


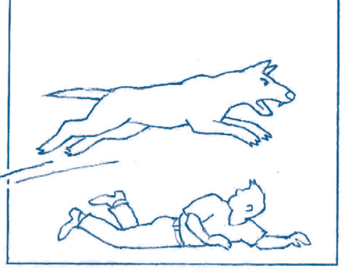

*Temple 35 B 1* *35 B 2* *35 B 3*

On pourrait ajouter que, dans les canons cinématographiques, la règle des 180° ne s'applique pas seulement aux dialogues : elle a un sens dans tout enchainement de mouvements. Un cinéaste scrupuleux éviterait sans doute des inversions telles qu'on en trouve en page 14 de l'*Ile noire* (Tintin s'enfuit à la vue d'un molosse, de droite à gauche en case *14 B 2*, mais tombe de gauche à droite dans la case suivante).



*Ile noire 14 B 2*





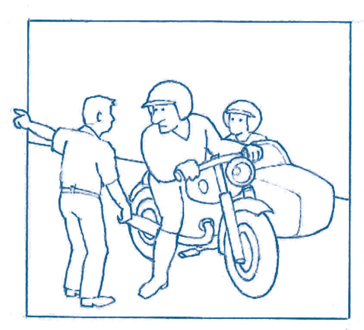
*14 C 1 + 14 C 2*

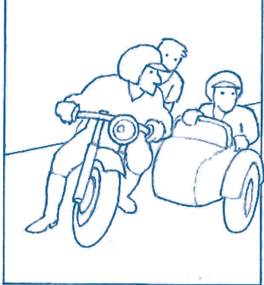
De façon similaire, en page 29 du même album, une petite caravane tractée par une voiture se décroche, dévale une pente vers la gauche puis soudain vers la droite.

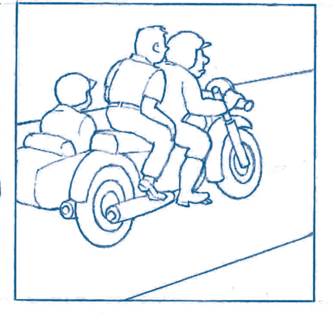
Par ailleurs, dans toute la page 2 de *Tintin en Amérique*, le lecteur peut se sentir un peu perplexe quant à la direction de l'action. Le taxi à bord duquel se trouve Tintin fait, visiblement, un trajet de gauche à droite. Suite à un changement de roue, il poursuit dans cette même direction. Dès ce moment Tintin et Milou, qui se sont échappés du véhicule, cheminent à pied – cette fois de droite à gauche. Ils repassent devant une borne *Chicago 10 miles* à hauteur de laquelle la crevaison a eu lieu. Ils repartaient donc vers leur lieu d'origine… Dans ce cas, cette borne doit être la vis-à-vis de celle qu'on a vue en case *2 A 2*, puisqu'elle se trouve sur le bord opposé de la route.

En case *2 C 3* une moto à side-car est aperçue arrivant de la droite ; on suppose donc qu'elle est arrivée dans le dos de Tintin, et que celui-ci vient de se retourner. En *2 D 1* Tintin, par son geste, indique que le taxi est parti vers la gauche : c'est donc que le lecteur se trouve momentanément de l'autre côté de la route. Dans

*Amérique 2 D 1 à 2 D 3*





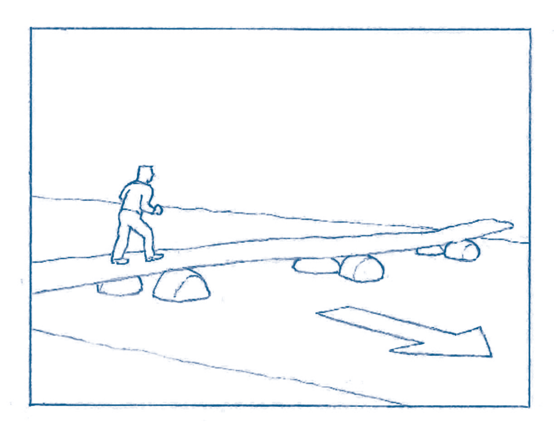


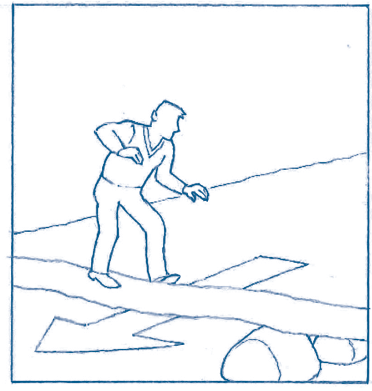
les deux dernières cases de la page, le lecteur semble avoir repris sa position d'origine : il voit la moto faire demi-tour pour prendre en chasse le taxi, de nouveau vers la droite.

Il y a de nombreux cas, en revanche, où Hergé a appliqué la logique des angles de vue avec parfaite cohérence. Il suffit de feuilleter son œuvre pour les trouver. Je me contenterai d'en décrire une, subtile mais non moins remarquable. Subtile parce qu'il s'agit en fait de deux séquences situées sur des pages non successives.

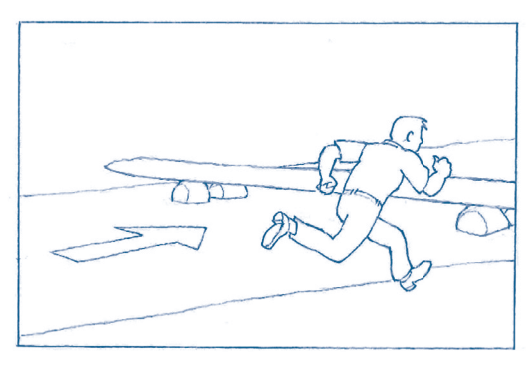
En pages 17 et 18 de *Tintin au Tibet*, le capitaine Haddock, suivi à quelque distance par Tintin, Tharkey et leurs porteurs arrive en vue d'un torrent dans la campagne népalaise. Une passerelle précaire le traverse, qu'emprunte Haddock – mais il apprend bientôt qu'il doit rebrousser chemin. Cette séquence s'étend sur une quinzaine de cases, et bien que les points de vue varient beaucoup, à tout moment il est implicite que le lecteur se trouve en aval de la passerelle.

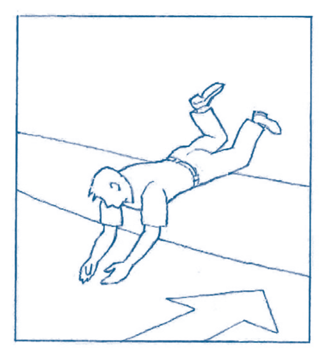
*Tibet 17 C 3 et 17 D 1*
*Les flèches indiquent le sens du courant.*





Le même décor réapparaît en page 20, lorsque Tintin court vers la passerelle pour sauver Milou tombé dans le torrent ; cette fois, on voit la scène d'amont. Ce qui est parfaitement logique : dans l'intervalle entre les deux séquences, le lecteur a accompli mentalement un trajet ; s'il revient au site de la passerelle, c'est que, comme Tintin, il a rebroussé chemin. ■





*Tibet 20 B 1 et 20 B 2*

# 9. Les « mouvements de caméra »

Plus complexes que les mouvements vers le sujet (ou s'éloignant de lui), que nous avons décrit comme effets de zoom ou de travellings, il existe des mouvements qui impliquent un vrai déplacement du point de vue – celui de l'œil du lecteur. Le titre que je donne à ce chapitre paraît évidemment inapproprié, mais il est néanmoins tentant : Hergé a en effet conçu quelques séquences semblables à celles qu'il voyait au cinéma – réalisées à son époque grâce à des caméras montées sur rails ou sur grues, et plus récemment par caméras sur drones.

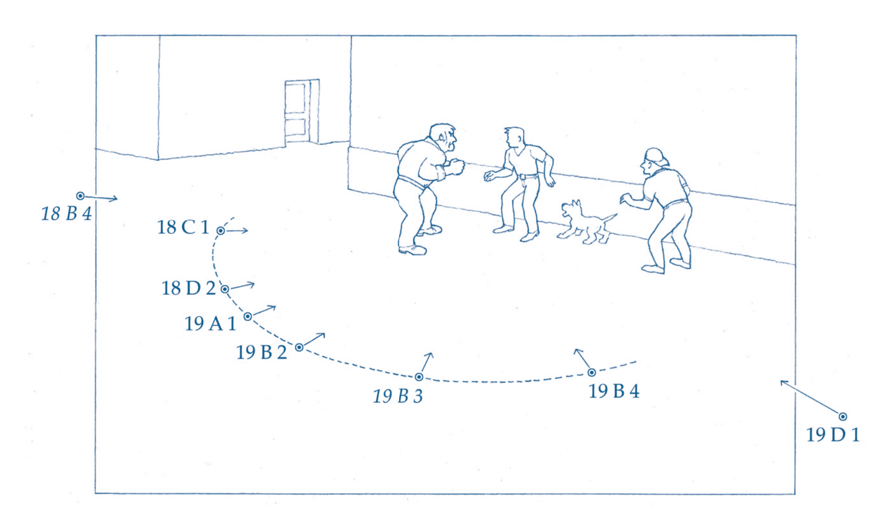
Deux brèves séquences dans *Le secret de la Licorne* s'apparentent à des mouvements de caméra : en page 51, première et deuxième rangées, l'axe de vision suit le mouvement d'un molosse qui entre dans le champ visuel par la droite, rate sa cible (Tintin s'étant adroitement esquivé) et achève son vol plané en renversant ses maîtres comme des quilles.

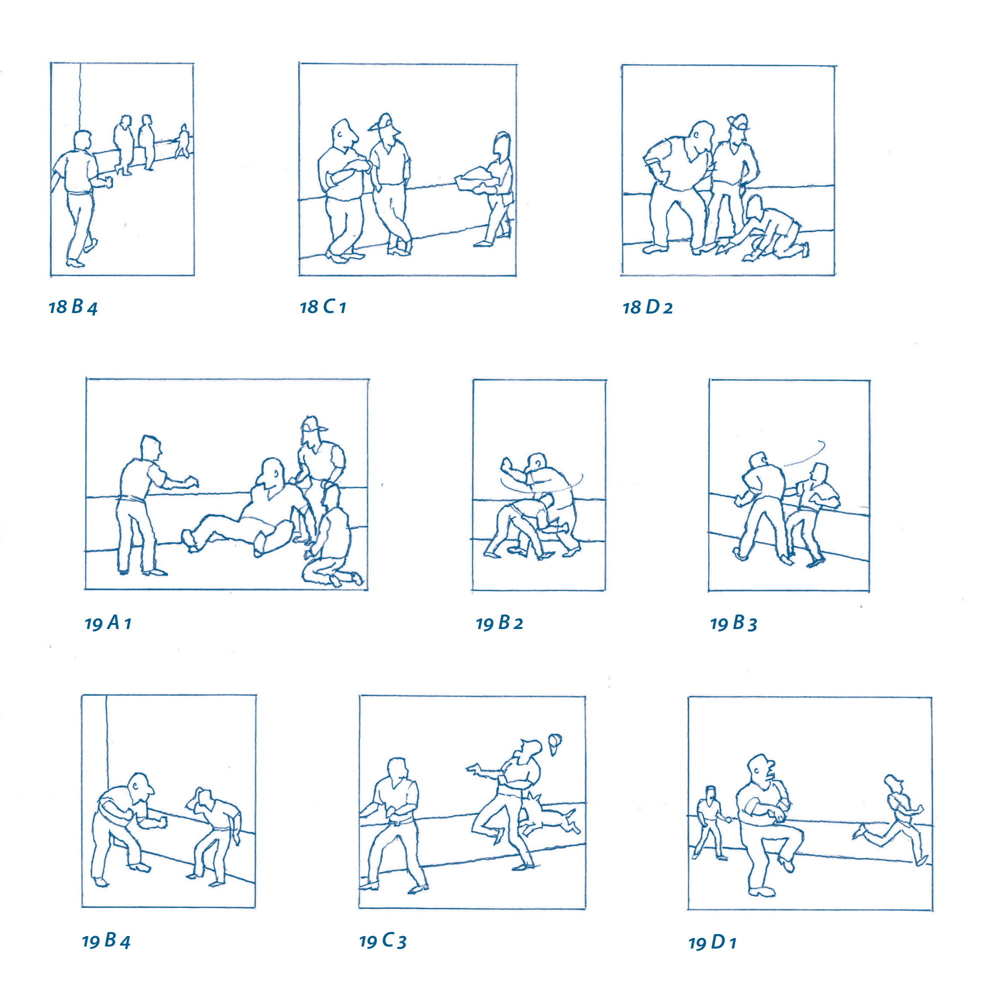
En page 57 du même album, le quatrième strip produit un effet semblable à celui d'un travelling latéral, comme si la caméra se déplaçait de gauche à droite pour suivre le parcours du personnage principal. (Nous illustrons ce strip en page 114).

Une forme subtile de mouvement courbe s'observe dans les pages 18 et 19 du *Temple du soleil* : séquence où Tintin porte secours à Zorrino malmené par deux goujats.

Ici c'est le décor – d'ailleurs extrêmement simple : le pied d'un mur – qui nous révèle les changements du point de vue. La scène est annoncée en case *18 B 4* : Tintin aperçoit à distance les personnages auxquels il va bientôt avoir affaire. Dès la case suivante, nous l'avons devancé et observons de près le manège des deux hommes prêts à humilier le jeune indien : de la case *18 C 1* à la *18 D 1*, le point de vue est quasiment fixe, un peu à gauche des trois protagonistes. En *18 D 2*, au moment où Tintin va intervenir, notre position s'est légèrement déplacée vers la droite ; en *19 B 2* nous sommes exactement face au mur.

La « caméra » est en train d'effectuer un arc de cercle pendant que l'action se déroule. À partir de la case *19 B 3* nous nous situons à droite de la scène, sauf pour un bref retour à gauche en case *19 C 3* (sans doute pour mieux voir l'expression du comparse au moment où Milou lui plante ses crocs dans le *gluteus maximus*). Pour achever la séquence, le point de vue prend du recul côté droit (*19 D 1*), donc à l'opposé de sa position initiale.






Le mouvement le plus complexe inventé par Hergé se trouve en page 55 des *7 boules de cristal*. Ici il a fait appel – si on poursuit la comparaison cinématographique – à une caméra sur drone. La scène se situe sur une route de campagne ; Haddock et Tintin ont dû s'arrêter, une soudaine averse les ayant surpris alors qu'ils roulaient toit ouvert.

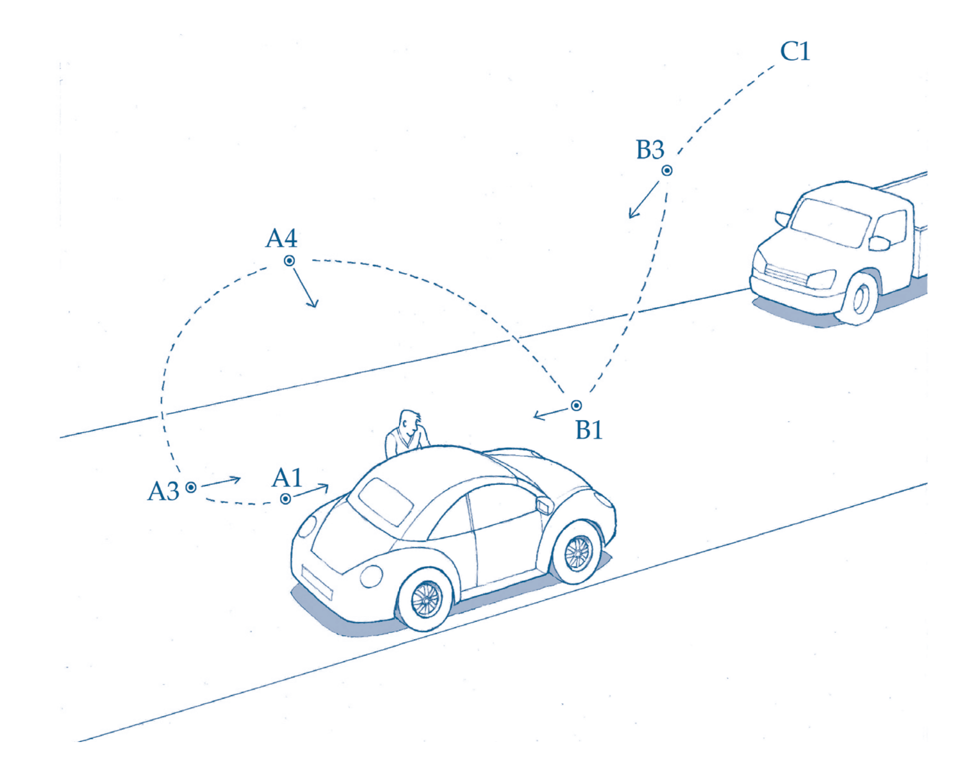
Les cases *A 1* et *A 2* sont des plans très serrés sur le capitaine essayant de sécher ses vêtements. Dans la troisième

case (*A 3*) l'axe de vision coïncide avec l'axe de la route, ce qui nous permet d'apercevoir un petit camion rouge qui approche.

En *A 4* le drone a pris de la hauteur et son axe de vision est maintenant presque perpendiculaire à celui de la route : c'est ici que la gerbe d'eau frappe Haddock dans le dos. En *B 1* et *B 2* le drone est redescendu à un niveau proche du sol et en vue axiale sur la route – l'exact inverse, cette fois, du point de vue de la case *A 3*.

Cette inversion à 180° a permis à Hergé de dessiner le camion des maléfiques « nyctalopes » tant dans sa phase d'approche que dans celle où il s'éloigne.

Le point de vue s'élève à nouveau en case *B 3* pour nous montrer le capitaine reprenant place à bord. Ensuite, notre drone semble prendre du mouvement, précédant la voiture, pour nous offrir la vue plongeante de la case *C 1*. ■



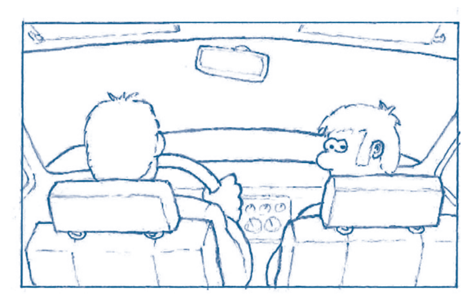
# 10. Présence implicite du lecteur

Toute histoire un tant soit peu prenante invite son audience[9] à s'y sentir présente. Le roman y parvient par ses moyens propres. Les histoires portées par l'image – bande dessinée ou cinéma – y parviennent évidemment par d'autres moyens.

Une des manières de faire sentir au lecteur sa présence implicite sur la scène de l'action consiste à sous-entendre qu'il se trouve sur le même support matériel que les protagonistes. Nous avons vu précédemment que dans la séquence du marché au puces (soit, en gros, les 3 premières pages du *Secret de la Licorne*) tout est dessiné comme si nous étions nous-mêmes debout parmi la foule. Dans la première page du *Trésor de Rackham le Rouge* nous assistons à la scène du café comme si nous étions attablés face au journaliste. Selon la même logique, l'entrée très remarquée du capitaine sur la scène d'un Music-Hall (*7 boules 16 B*) est représentée comme si le lecteur se trouvait lui-même au balcon, derrière une première rangée de spectateurs.

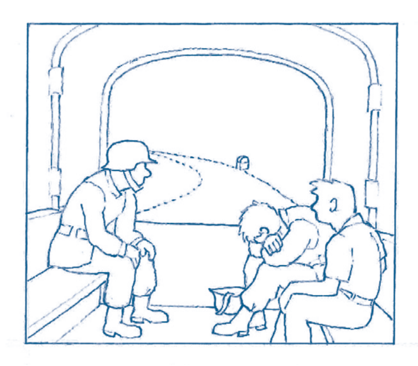
9. Pour être complet je devrais préciser « sa lectrice/son lecteur/sa spectatrice/son spectateur », mais j'abrège.

Une astuce visuelle comparable consiste à représenter l'intérieur d'un véhicule, ce qui sous-entend que nous sommes à bord. C'est le cas, à plusieurs occasions, dans des voitures : *Cigares 58 B 3 ; Oreille 10 B 2* et *39 C 1* – dans ce cas avec, de surcroît, un coup d'œil au révélateur au rétroviseur ; *Or noir 58 A 1 ; Affaire 21 E 3* et *57 B 2* – ici aussi avec un effet de rétroviseur.

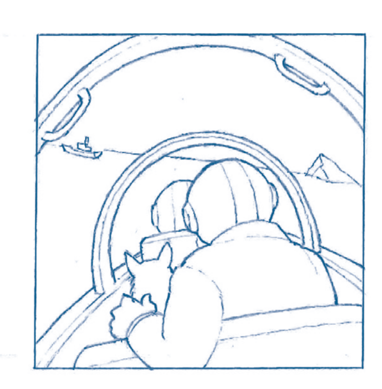


*Cigares 58 B 3*

C'est parfois le poste de pilotage d'un avion (*Étoile 36 A 1 ; Vol 714, 14 B 2*), ou d'un char d'assaut (*Affaire 58 B 4*). Ce peut encore être un camion militaire (*Oreille 43 B 3*) où, cette fois, la vue est dirigée vers l'arrière. Et dans la scène nocturne où Tintin s'éloigne à la nage vers le cargo Pachacamac (voir page 55), nous pourrions nous croire à bord de la barque en compagnie du capitaine et de Milou.

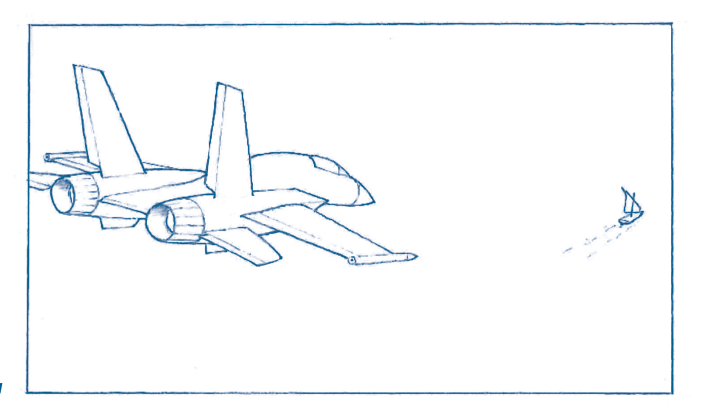


*Oreille 43 B 3*



*Étoile 36 A 1*

Il n'est pas toujours nécessaire que nous nous imaginions à bord du véhicule : si notre axe de vision est proche de celui d'un protagoniste, nous sentons que nous partageons son mouvement (ou avons le même ressenti que lui). Dans *Coke en stock* (*26 D 4 et 34 A 1*) l'avion de combat fonçant sur sa cible est dessiné comme si nous, lecteur, étions aux commandes d'un autre avion volant en formation avec lui.

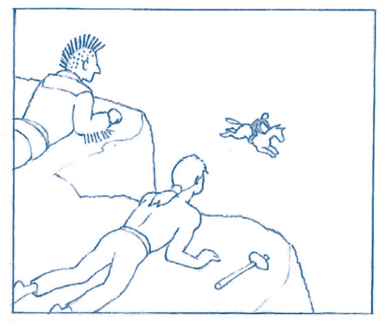


*Coke 34 A 1*

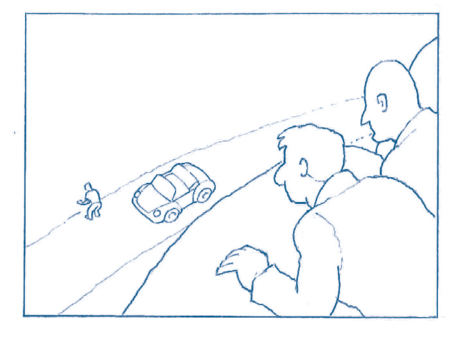
Nous sommes parfois invités à voir ce que voit un des protagonistes : chaque fois que le dessin nous fait mettre l'œil à une paire de jumelles, une longue-vue, un télescope ou un périscope – donc à de nombreuses reprises dans l'œuvre d'Hergé. L'exemple qui nous vient le plus immédiatement à l'esprit est la couverture de *Coke en stock*. Dans *Les bijoux de la Castafiore* (*50 C 1*), ce n'est pas ce que voient les personnages mais comment ils le voient : trouble.

À d'autres occasions nous sommes amenés à être dans la même situation qu'un des personnages, mais au deuxième degré. Dans *Tintin en Amérique* (*19 A 2*) des indiens Pieds-Noirs observent, du haut d'une falaise, un cavalier en contrebas : l'image est conçue comme si le

lecteur se situait un peu plus haut que les deux indiens, regardant dans la même direction qu'eux et voyant ce qu'ils voient – plus eux, bien sûr. Idem dans *Les Cigares du Pharaon*, case *58 D 1*.

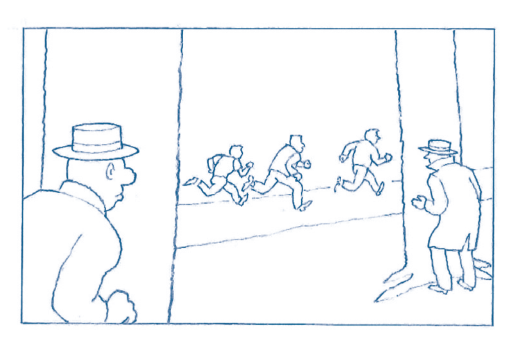


*Amérique 19 A 2*



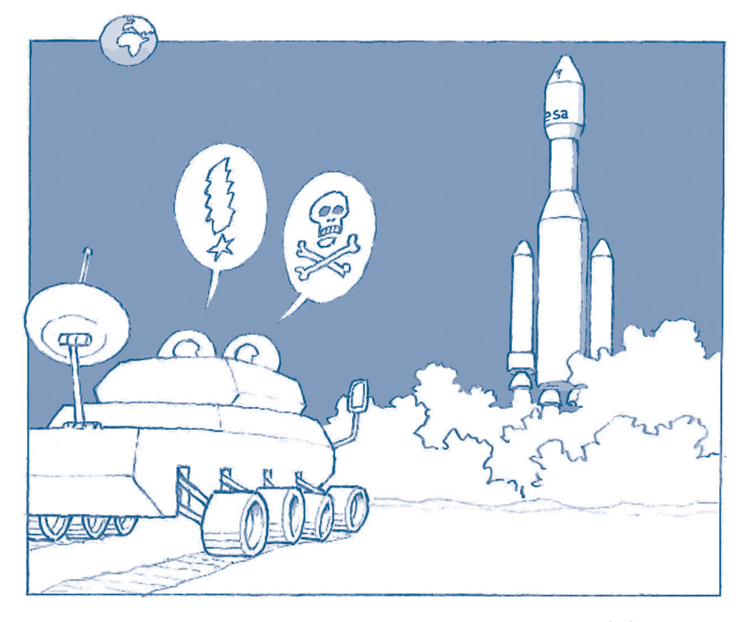
*Cigares 58 D 1*

Cette formule de l'observateur observé revient à plusieurs occasions dans l'œuvre (*Cigares 58 D 1 ; Or noir 24 C 3 ; Affaire 2 D 2 et 29 D 1 ; Coke 27 D 4 ; Vol 714, 29 C 1 et 38 A 1*). À noter que dans cette liste, la version la plus intéressante est celle en page 2 de *L'Affaire Tournesol* : ici le trio Haddock-Tintin-Nestor est observé par un espion Syldave caché derrière un arbre, lui-même observé par un espion Bordure caché derrière un autre arbre, ce dernier ne pouvant se douter qu'il est lui aussi observé ... par le lecteur.



*Affaire 2 D 2*

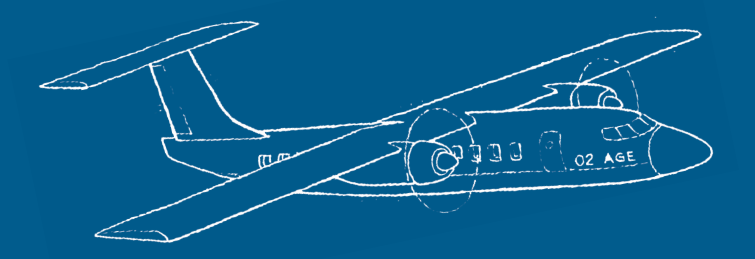
Notre impression d'être présents peut aussi être due à notre empathie envers les émotions des personnages : par exemple dans *On a marché sur la lune* (42 D 2), en ressentant la stupéfaction des occupants du char qui voient la fusée lunaire allumer ses moteurs.




*Sur la lune 42 D 2*

Enfin – cas rarissimes – les personnages d'Hergé se sont parfois adressés directement à nous, lecteurs. Dans *Le Sceptre d'Ottokar* (62 A 2) Tintin nous adresse un clin d'œil ; en couverture des *Bijoux de la Castafiore*, un doigt sur la bouche, il semble nous inviter au silence. Et dans *Le Temple du soleil* (54 D 3) Haddock nous reproche d'avoir ri de sa maladresse : « vous trouvez ça drôle, vous ? »[10] ■

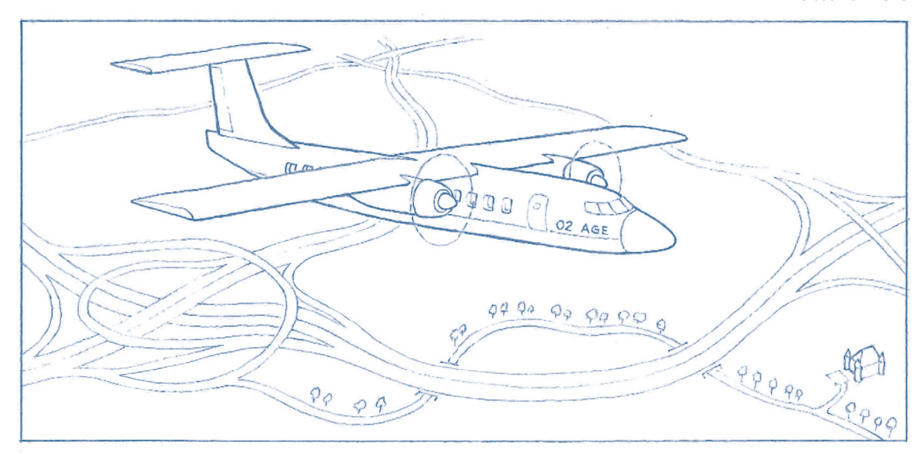
10. Si le capitaine pouvait m'entendre, je l'assurerais ne pas avoir été au nombre des moqueurs : peu d'entre nous parviendraient à réussir le saut à pieds joints qu'il rate de si peu !

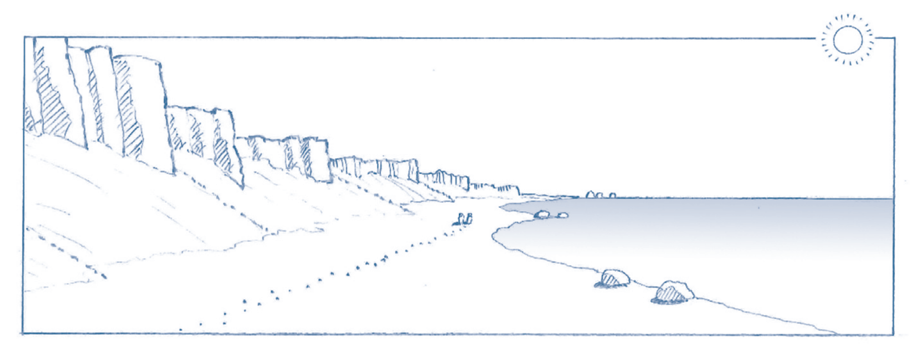

02 AGE

# 11. Images de mise en situation

Il s'agit ici d'images qui ont un rôle un peu à part dans les albums d'Hergé. Étant donné que le décor y occupe en général une place prépondérante, elles sont souvent plus grandes que les autres cases du récit. Par ailleurs, on y perçoit aussi une temporalité modifiée. Quand un avion survole un immense paysage (*Congo 61 D, Ottokar 18 C*) ou quand des personnages parcourent à pied une étendue qui semble sans limites (*Crabe 28 D, Coke 20 D*), on suppose que l'action s'étend sur plusieurs heures.

***Ottokar 18 C***



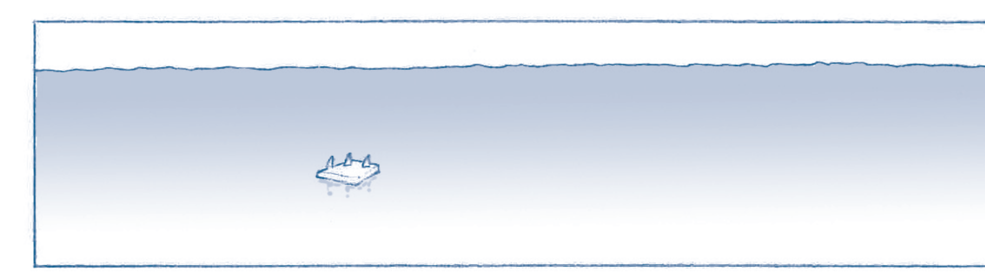


*Coke 20 D*

Quand Tintin et Haddock découvrent l'île au trésor (*Rackham 24 C*), on imagine que le Sirius, approchant des hauts-fonds, a déjà réduit la vitesse. Nos voyageurs, qui ont l'intention de ne débarquer que le lendemain, observent les lieux. Imitant le temps qui s'allonge, l'image occupe toute la largeur de la page.

Dans *Coke en stock* l'immensité de la mer rouge est rendue dans une case (*36 E*) qui n'est guère plus qu'une fine languette – si panoramique qu'on y remarque la courbure de l'horizon. Là aussi, on sent que le temps risque d'être long.

Nous pourrions encore citer les scènes suivantes : une descente de rivière en pirogue (*Congo 35 C*), une caravane



*Coke 36 E*

traversant un paysage désertique (*Cigares 9 D*), la jungle de l'île au trésor (*Rackham 26 B*) et, quelques pages plus loin, le paysage sous-marin qui entoure une épave (*40 B*). Citons encore un panorama lunaire – où c'est la Terre qui est l'astre de la nuit (*Sur la lune 25 B*).

Toutefois, Hergé a su créer des mises en situation parlantes même dans des images au format assez réduit. Par exemple, dans *Le Lotus bleu,* Tchang conduit Tintin à la petite ville de Hou Kou. L'image (*44 D 1*) est petite mais très expressive : dans une vallée encaissée, la petite bourgade est serrée entre le fleuve Yang-Tsé, aux eaux boueuses, et les collines qui l'entourent.

Autres exemples, dans les premières pages du *Temple du soleil* : Hergé nous montre à deux reprises (*2 A 1 et 3 A 1*) Tintin et le capitaine se promenant dans une ville dont l'architecture est visiblement de style hispanique, mais dont les habitants portent des vêtements traditionnels *quechua*. Nous savions déjà être au Pérou, le récit nous l'avait fait savoir. L'image confirme que ce pays, ancienne colonie espagnole, a conservé une forte culture autochtone. Quant aux cimes enneigées qu'on aperçoit en arrière-plan (*3 A 1*), elles précisent que la ville en question est proche des Andes. ■



# 12. Interludes

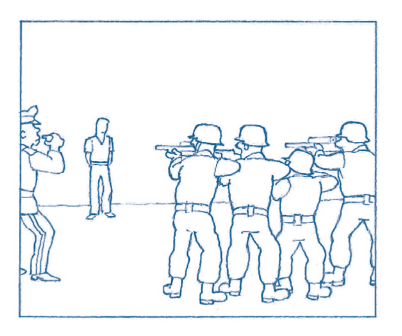
Hergé ayant visiblement compris que la vie est un mélange d'événements graves et de moments légers, il a souvent inséré dans les aventures de Tintin des séquences cocasses qui tranchent avec le ton général de l'histoire en cours – même celles dont le fil conducteur principal est dramatique.

L'interlude de ce genre que tout lecteur de Tintin se rappelle sans doute est celui de Nestor faisant tout son possible pour rester maître d'un plateau chargé de bouteilles (*7 boules*, page 4). Il illustre bien la manière dont Hergé construisait ce type de séquence. Chaque case ne représente qu'un bref instant de l'action et le point de vue change peu : ce qui est essentiel, et traité de manière très expressive, ce sont les mimiques et mouvements du chat, du chien, et bien sûr du majordome.

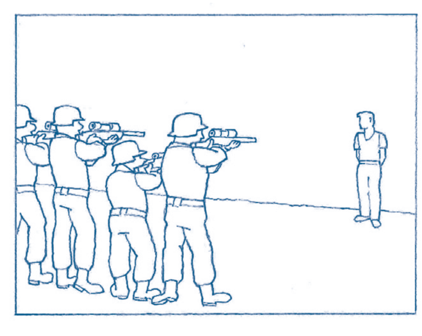
Hergé avait déjà eu recours à une mise en scène de ce type dans *Le Lotus bleu* (pages 13 et 14) : séquence où Tintin est invité par un mystérieux interlocuteur à le rejoindre à Taï Pin Lou. Le décor est extrêmement simple ; tout réside dans la gestuelle des deux protagonistes. Le rythme est très rapide ; le fait que les deux personnages portent des vêtements identiques accentue le comique de la situation.

Dans un pugilat entre Tintin et Müller (*Or noir*, pages 46 et 47), c'est la présence de poudre à éternuer qui donne une tonalité comique à cette scène potentiellement dramatique.

Parmi d'autres interludes tragi-comiques, citons encore celui du peloton d'exécution de *L'Oreille cassée*, page 20,



***Oreille* 20 A 1**



***20 D 3***

où l'absurdité de la situation est soulignée par la ressemblance entre la dernière image de la page et la première : elles sont presque identiques, sauf pour un changement d'angle de vue.

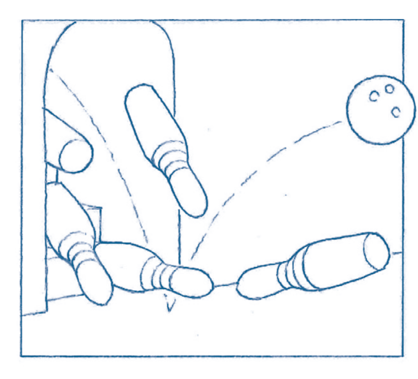
Certaines séquences peuvent être assez brèves, comme celle de Milou ayant des démêlés avec une boite de conserve (*Crabe*, p. 1), les visages défaits de savants souffrant du mal de mer (*Étoile*, p. 24) ou les difficultés qu'éprouve Haddock à rester en selle (*Coke*, p. 26).

Le capitaine est souvent l'acteur principal des interludes humoristiques : dans ses retrouvailles avec son ami Chester (*Étoile*, p. 29), dans ses acrobaties (au péril de sa vie) pour ne pas perdre sa casquette (*Temple* 40 D 2 à 41 B 1), ou encore dans les pitreries qui pourraient, espère-t-il, tirer Tournesol de son amnésie (*Objectif lune*, pages 47 à 49).

Enfin, la séquence comique la plus inattendue qu'ait créée Hergé – parce qu'elle est en contraste total avec la tonalité dramatique de l'ensemble du livre : celle de Haddock dans les coulisses d'un Music Hall (*7 boules*, pages 14 à 16).

Ici, le décor est beaucoup plus complexe que dans les autres séquences mentionnées, et les changements de points de vue sont nombreux. Ayant rendu visite à Alcazar dans sa loge, le capitaine et Tintin se perdent dans des coulisses ; Haddock provoque des effondrements de décors, une tête de vache en carton-pâte lui tombe sur la tête et l'aveugle ; pris de panique, il décroche un tableau d'un coup de corne puis arrache un rideau, entre en scène sans se rendre compte de la surprise qu'il y crée, tombe dans la fosse d'orchestre et achève son parcours en défonçant une timbale.

Un autre type d'effet comique (qui celui-ci n'a pas la nature d'interlude, puisqu'il intervient dans le corps du récit) est le gag à répétition. Dans *L'Ile noire*, trois cases qui ne se succèdent pas (*58 B 1, 58 D 3 et 59 D 4*) sont construites de façon semblable : le décor est identique, l'action est la même ; la seule chose qui change – et là se trouve l'effet cumulatif – c'est de voir qui, au sortir d'un escalier en colimaçon, sera le projectile et qui seront les quilles. ■



***Ile noire 58 B 1, 58 D 3 et 59 D 4***

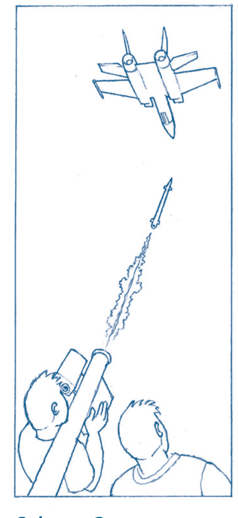


# 13. Cases hors-normes

Il va sans dire que, dans leur immense majorité, les cases des albums d'Hergé sont de forme rectangulaire. L'ordonnance normale est sur quatre rangées, certaines cases d'importance secondaire pouvant n'occuper que la moitié de la hauteur de la rangée. Nous avons vu que des images peuvent s'élargir jusqu'à occuper toute la largeur de la page, suggérant alors un ralentissement du rythme.

Il est plus rare qu'une case s'étire en hauteur, pouvant parfois occuper deux rangées. Hergé a utilisé ce type de format quand il s'agit de suivre un mouvement vertical : la chute de Milou dans un conduit d'aération (*Congo 5 B 3*), Tintin mitraillant un avion (*Coke 34 C 1*) ou grimpant dans un arbre (*Bijoux 59 C 2*), l'ancre d'un bateau plongeant vers les profondeurs (*Coke 58 B 1 et 58 B 2*), ou encore les effets saisissants d'une éruption volcanique (*Vol 714, 57 B 1 et 57 B 2*).

Une case verticale peut aussi être adaptée non à un mouvement, mais à la particularité d'un site : dans *Tintin au Tibet* (*40 B 1 et*



*Coke* 34 C 1

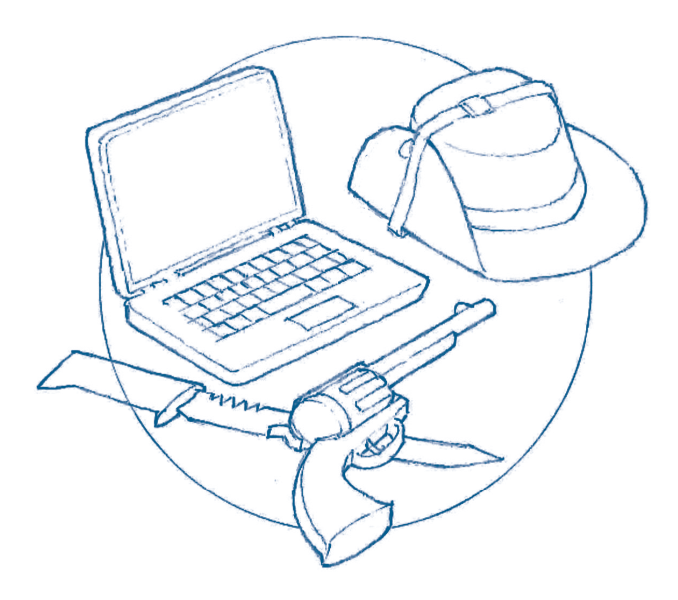
*40 B 3*), Tintin et le capitaine sont en difficulté pendant l'ascension d'une face rocheuse. La verticalité de ces cases souligne évidemment la raideur de l'escalade. Dans *Coke en stock* (*28 C 6*) nos héros découvrent un monument très inattendu taillé à même la roche : la nature étroite du défilé appelle ce choix de format vertical.[11]

Hergé a fréquemment fait appel à des formats non rectangulaires pour les pages-titre, les planches 1 et les planches de clôture de ses albums. La forme la plus fréquente est une petite image ronde – ce qu'en peinture classique on appelle un *tondo* – contenant un objet représentatif de l'album.

On trouve ainsi des *tondi* dans *Tintin au Congo* (p. 62), *Tintin en Amérique* (page titre), *Les Cigares du Pharaon* (page titre), *L'Oreille cassée* (page titre et p. 62), *Le Crabe aux pinces d'or* (page titre), *L'Étoile mystérieuse* (page titre), *Le secret de la Licorne* (page titre et p. 62), *Le trésor de Rackham le Rouge* (page titre), *Objectif lune* (page titre, page 1 et page 62), *On a marché sur la lune* (page titre), *L'Affaire Tournesol* (page titre) et *Coke en stock* (page titre également).

Une autre formule, un peu moins fréquente, est l'ellipse : on la trouve dans *Le Lotus bleu* (page 62), *Les 7 boules de cristal* (page titre et page 62) et *Tintin au Tibet* (page titre et page 62). À noter que dans le cas des *7 boules*, l'ellipse de la page titre n'est présente qu'à partir des éditions de 1975 – en remplacement d'une image qui, à mon avis, était autrement plus impressionnante : celle de Rascar

11. Monument qui, à quelques détails près, ressemble étrangement à la *Khazneh* de Pétra en Jordanie.



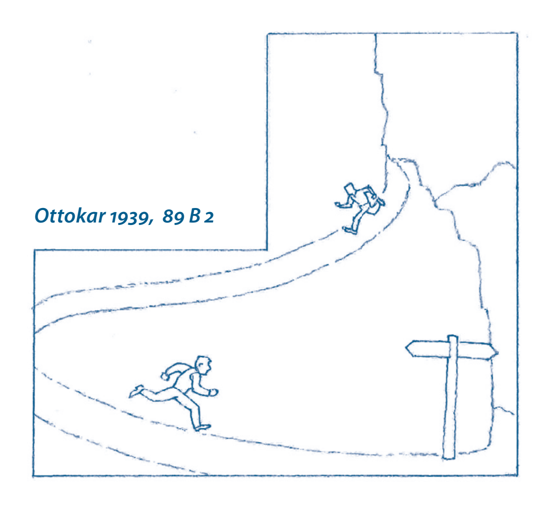
Capac (dans un cadre carré suggérant une fenêtre, sur fond nocturne) brandissant sa sphère de cristal.

À remarquer que dans les cas cités, Hergé a souvent eu recours au dépassement de cadre : le sujet déborde du filet. Parmi les albums nommés plus haut, le contenu des *tondi* ou des ellispes déborde de leur cadre dans *Tintin en Amérique, L'Oreille cassée, L'Étoile mystérieuse, Le trésor de Rackham le Rouge, Les 7 boules de cristal* et *Tintin au Tibet.*

Certains dessinateurs sont adeptes du dépassement, qui peut être utilisé à tout moment d'un récit, cassant ainsi l'ordonnance stricte des cases. Hergé, lui, ne l'a utilisé que très rarement ailleurs que dans ces images d'ouverture et de clôture de récit (on pense notamment à l'hippopotame de *Tintin au Congo*, *48 A 2*). En revanche il lui arrivait fréquemment, dans ses premiers albums, de laisser les phylactères déborder des cases.

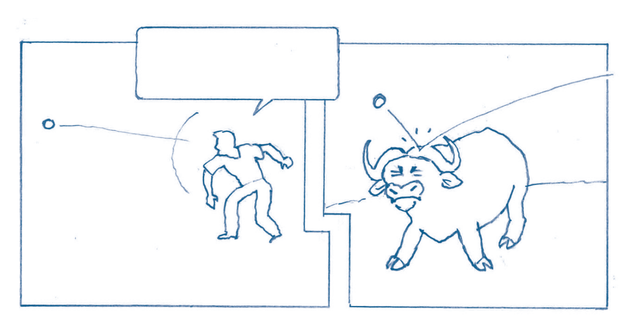
Quant à l'image de page titre de *Vol 714*, elle est assez unique en son genre, étant rectangulaire mais aux coins arrondis.

Rarissimes sont les cases en forme de **L** . On en remarque deux, discrètes, dans l'aventure lunaire : *Objectif lune 54 D 1* et *On a marché sur la lune 60 C 1*. Hergé en avait créé une plus spectaculaire dans la version de 1939 du *Sceptre d'Ottokar* (*89 B 2*). Dans la version en couleurs de ce même titre, remanié huit ans plus tard, elle allait être remplacée par une case rectangulaire à grand format (*Ottokar 52 B*).



*Ottokar 1939, 89 B 2*

On notera qu'Hergé avait testé, à ses débuts, quelques cases non rectangulaires – par exemple en page 102 du *Tintin au Congo* de 1930. Il allait vite abandonner ce genre d'expérimentation. ■



*Congo 1930, 102 B1 + B2*

# 14. Les détails de l'image

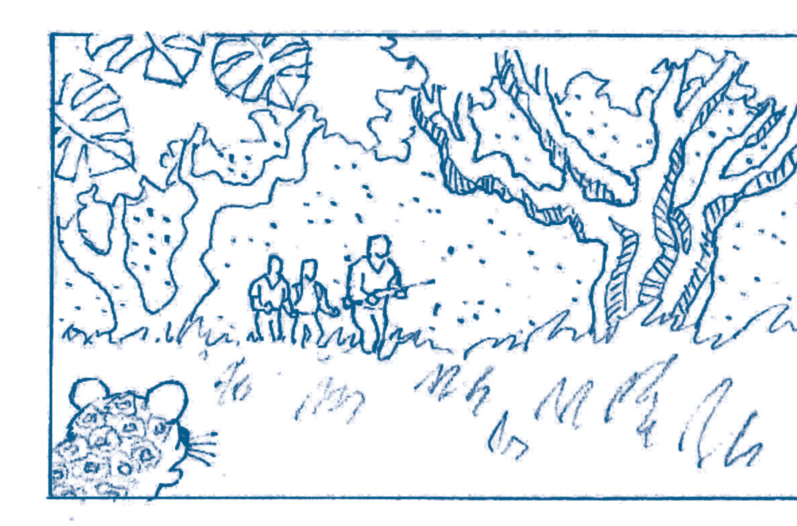
*"La grande difficulté, semble-t-il, dans la bande dessinée, c'est de montrer exclusivement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit ; rien de plus, rien de moins."*[12]

Certaines situations demandent à être illustrées avec abondance de détails. Quand Tintin est accueilli en triomphe à sa descente de train (*Soviets 141 C*) ou dans les rues de Chicago (*Amérique 62 A 2*) il est évident que la foule doit être visible dans l'image. De même à la conclusion de *L'Ile noire* (*61 D 1*), l'assistance est d'autant plus parlante qu'elle va se volatiliser dans la case suivante (à la vue de Ranko le gorille).

Quant à l'image où les Dupondt soupçonnent que quelqu'un les suit peut-être (*Lotus 45 C*), l'effet comique provient de la présence d'une véritable foule – que les deux policiers n'ont ni vu ni entendu.

Mais ce ne sont pas toujours les personnages qui font foule. Parfois, c'est la nature. L'image qui représente la jungle de l'île au trésor (*Rackham 26 B*) est quasiment

12. Hergé, cité par Numa Sadoul dans *Entretiens avec Hergé*, 1975. « Ce qui est nécessaire et suffisant » pourrait, d'ailleurs, résumer en quelques mots l'esprit du classicisme dans les Arts en général.

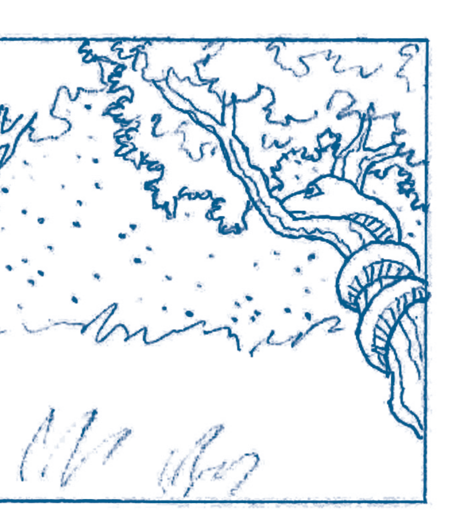


saturée d'un bord à l'autre de branches, de lianes et de feuillages ; il en va de même pour la jungle péruvienne (*Temple 35 C 2*).

Parfois, ce sont des objets qui remplissent l'image : dans les divers ateliers du professeur Tournesol s'accumulent des engins bizarres (*Rackham 6 C et Affaire 14 C 1*). Et dans les caves du chateau de Moulinsart à l'époque des frères Loiseau, la multitude des antiquités crée bien sûr une ambiance toute spéciale.[13]

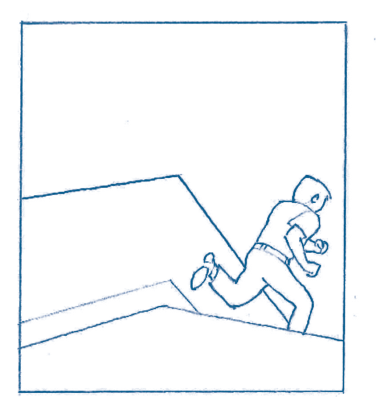
Dans certains cas, les détails d'un décor peuvent renforcer discrètement l'action. Ainsi Tintin dévalant un escalier (*Ottokar 12 C 4*) est-il dessiné dans un décor très sobre, mais dont un détail contribue à la réussite de l'image : la ligne tracée sur le mur[14] est en quelque sorte la

13. On s'attendrait à ce que ces caves, qui n'ont ni fenêtres ni apparemment aucune forme d'éclairage, soient (pour reprendre une expression du capitaine Haddock) aussi noires que l'intérieur d'un cachalot. Mais bon, rien n'oblige les œuvres de fiction à être en tous points réalistes ...
14. À l'époque où Hergé dessinait cette histoire, il était fréquent que les murs soient peints de deux teintes différentes séparées par une ligne.

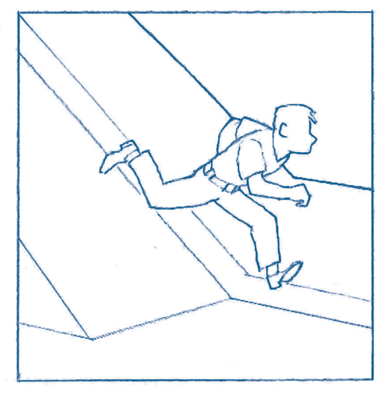


matérialisation de la trajectoire suivie par le personnage quand il passe d'un palier à une volée de marches, puis de l'escalier au sol du rez de chaussée.

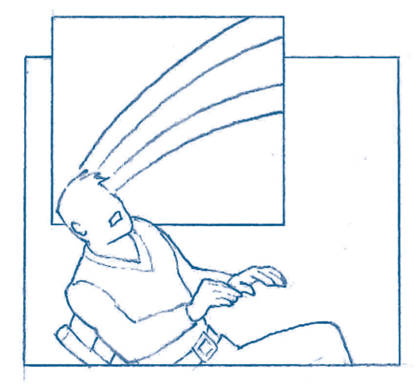
Autre exemple du genre, la scène où Tournesol se méprend entièrement sur le sens de ce que vient de lui dire Haddock (*Objectif 10 A 3*) et où l'ahurissement de ce dernier est souligné par les lignes d'un graphique en arrière-plan.



*Ottokar 12 C 4*



*12 D 1*



*Objectif 10 A 3*

C'est parfois au sein des détails eux-mêmes que se trouve le message principal de l'image. Dans ces cas, il ne suffit pas que le lecteur en aperçoive le nombre : il faut qu'il les observe un par un.

Quand Séraphin Lampion organise un rallye automobile dans le parc de Moulinsart, (*Coke 62 C*) il faut voir le comportement individuel de ses amis pour saisir à quel point ils sont importuns.

Quand une foule de curieux se presse aux grilles du château (*Affaire 13 C*) les détails révèlent que cette foule n'est pas seulement là de passage : elle s'est installée, avec à l'appui marchands de glace et de frites pour l'approvisionner, et même une tente dressée pour la nuit.

C'est aussi à la lecture de chacun des détails qu'on saisit tout le chaos que cause Tintin en poussant, dans le salon d'un hôtel, un retentissant TCHANG ! (*Tibet 2 C*). Tout y est chamboulé – sauf pour Tournesol, qui n'a rien remarqué.

Si l'abondance des détails peut enrichir certaines images, il n'en reste pas moins qu'elle entraîne un mode de lecture modifié. Notre attention ne peut se porter simultanément sur des détails individuels et sur le tout. Et surtout, notre

regard ne peut faire une distinction immédiate et intuitive entre ce qui est essentiel et ce qui est secondaire. Il appartient donc au dessinateur de faire sentir au lecteur ce qui importe le plus dans chacune des images qu'il crée. Comme l'a dit Hergé dans la phrase citée page précédente, c'est là une des difficultés majeures de l'art de la composition.

Hergé a maîtrisé cet art de façon exemplaire, et ceci se manifeste le mieux dans les albums qu'il a dessinés seul. À partir des années 1940 il fait appel à des assistants. Le premier d'entre eux, Edgar P. Jacobs, est lui-même un dessinateur au style sobre et sa participation ne nuit pas à la clarté habituelle des dessins d'Hergé. Dans les années 50 et 60, il s'entoure peu à peu d'une équipe entière d'assistants et, s'il continue à concevoir seul la structure générale de chacune des cases, il confie le peaufinage des décors à d'autres et concentre son attention principalement sur les personnages.

Il est évidemment tentant, pour un assistant qui n'a d'autre pouvoir que de remplir des décors, d'y dessiner tous les détails qui peuvent enrichir son travail. Au risque de multiplier les éléments secondaires, ce qui qui amène à un envahissement du champ visuel. Certains albums en ont été marqués plus que d'autres : dans *L'Affaire Tournesol* les décors sont traités avec une minutie jusque là inconnue chez Hergé. En revanche *Coke en stock* et *Tintin au Tibet*, dont les histoires se déroulent dans des paysages austères, sont en grande partie épargnés. Quant aux albums créés au cours des années 60 et 70, le dépouillement des origines n'y est plus qu'un souvenir.

On peut étudier à fond la différence entre les dessins qu'Hergé a réalisés seul et ceux embellis par ses assistant en lisant côte à côte les diverses versions de *L'île noire*. ■



# 15. Les métamorphoses de *L'Ile noire*

Voici un album qui a connu trois versions. La première, en noir et blanc et d'une longueur de 124 planches, est parue en 1938. La deuxième, en couleurs, est une refonte de la précédente – ramenée à 62 pages, chacune reprenant le contenu de deux planches de la version de 1938 ; les cases sont donc substantiellement plus petites et les cadrages sont parfois modifiés. La troisième version date de 1966 et est entièrement redessinée. Dans ce cas-ci, il s'agissait de moderniser les décors pour situer l'histoire dans les années 60.[15] Bob De Moor, alors collaborateur principal d'Hergé, avait été délégué en Grande Bretagne pour y prendre toutes les notes nécessaires à cette refonte.

Cette troisième version de l'album est, depuis, celle qu'on trouve en librairie. La version de 1943 n'est plus accessible qu'aux collectionneurs privilégiés, mais on se félicite que les éditions Casterman aient réédité la version

15. À la demande de l'éditeur en langue anglaise des albums de Tintin, qui pressentait que le public britannique verrait trop d'invraisemblances dans la version de 1943. De manière similaire, les pages 7 à 18 de *L'Or noir* ont été entièrement redessinées pour l'édition de 1971.

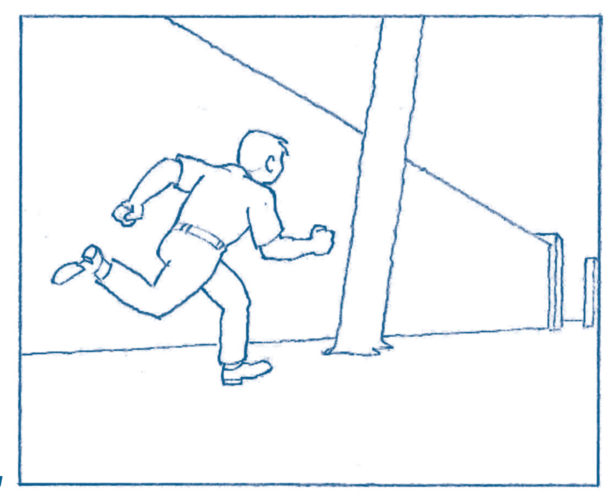
initiale en noir et blanc.[16] C'est celle-ci qu'il faut lire côte-à-côte avec la troisième : la comparaison est étonnante.

Dans la version de 1966, tous les éléments du décor sont dessinés avec un souci poussé d'exactitude : les paysages, architectures, véhicules (voitures de modèles bien reconnaissables, locomotives, avions, camions de pompiers), uniformes, etc., sont irréprochables. Le canevas de l'histoire n'a pas changé et la composition générale des cases individuelles, assez peu. Il semble qu'Hergé a dessiné lui-même, dans cette troisième version, Tintin et quelques autres personnages principaux, mais que la totalité des décors et accessoires ont été confiés à Bob De Moor et autres assistants dessinateurs.

Comparée à cette nouvelle version, celle de 1938 est d'une sobriété frappante. J'ai parlé un peu plus haut de la distinction à faire entre ce qui est essentiel et ce qui est secondaire ; Hergé, dans sa version initiale, n'avait accordé que très peu d'importance aux éléments secondaires.

À titre d'exemple, la case où Tintin poursuit le Dr Müller et son chauffeur (*Ile noire 1966, 28 B 2*). Dans la composition d'origine ne figurent, en tant qu'éléments du décor, que le sol, un haut mur, le tronc d'un arbre et au loin une grille. Tintin court – vu en légère contre-plongée, ce qui accentue son mouvement. Il craint de ne pouvoir atteindre les fuyards avant que leur voiture démarre. Le mur forme un obstacle infranchissable et la grille est encore éloignée ; mais l'arbre, lui, offre une solution potentielle. Tout ce qui est nécessaire au lecteur est là, dans cette composition bien charpentée. Par contre, rien de ce qui a été ajouté dans la case correspondante en 1966 ne semble avoir d'utilité.

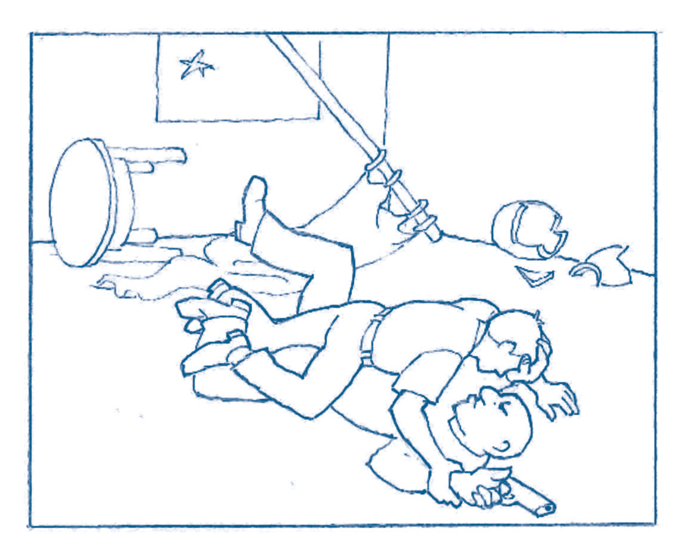
16. ISBN 978-2-203-01107-6



*Ile noire 1938, 58 C 1*

L'ajout de détails décoratifs peut certes donner une touche de "couleur locale" dans les images, mais au prix d'en diluer le propos central. Un cas exemplaire se trouve en page 16 de la version de 1966. Tintin et le Dr Müller sont engagés dans un corps-à-corps furieux, l'enjeu étant un pistolet chargé. Dans la composition de 1938 (*35 B 1*) ne figurent, à part les deux protagonistes, que quelques éléments de décor – tous mettant en valeur la violence du pugilat qui a précédé : une table renversée, un vase brisé, une tringle de rideau arrachée, une vitre perforée par un impact de balle. Chacun de ces éléments est dessiné avec la plus grande sobriété, ce qui laisse à l'action proprement dite la part principale du champ visuel.

Dans la version de 1966 (*16 C*), nous avons droit à un catalogue extensif des goûts du Dr Müller en matière de décoration intérieure : poutres apparentes, cheminée au manteau sculpté, petites appliques en simili-chandelles, armoire vitrée, livres anciens soigneusement alignés, ainsi qu'un lampadaire dont l'abat-jour est orné de motifs



***Ile noire* 1938, 35 B 1**

héraldiques. Enfin cette pince à tisons qui semble être figée dans l'oreille de Tintin. Dans ce décor qui, visiblement, n'a guère été dérangé par le pugilat, le corps-à-corps des deux protagonistes fait presque figure de détail – au même titre que tous les autres.

On peut faire des constatations semblables dans d'autres passages de l'histoire : par exemple la scène du wagon restaurant (p. 67 dans la version de 1938, p. 32 dans celle de 1966). Dans la profusion des détails, la cocasserie de l'action (notamment Milou saisissant au vol un poulet rôti) est moins bien rendue en 1966 qu'elle ne l'était en 1938.

Ou encore le gag du tunnel, excellent dans la version de 1938 (*65 A 1*) et très affadi dans celle de 1966 (*31 C 3*) : ayant sauté sur le toit d'un train, Tintin et Milou doivent subir la traversée d'un long tunnel et y sont plongés dans la fumée de la locomotive. Dans ce cas-ci ce n'est pas l'excès de détails qui est en cause dans la dernière version,

mais plutôt le souci de réalisme. En 1938 et en 1943 la locomotive était à vapeur; en 1966 elle a fait place à une motrice diesel. La fumée a donc changé de nature et nos deux héros n'émergent plus couverts de suie, comme il l'étaient à l'origine, mais seulement légèrement encrassés. La remarque « Mon pauvre Tintin, si tu te voyais ! » dite par un Milou hilare, qui ne se rend pas compte qu'il est aussi noir que son maître, était bien mieux amenée dans la première version.

Je ne cache pas, c'est vrai, ma préférence pour la version d'origine. Qu'elle ait cédé sa place, dans la série officielle des aventures de Tintin, à une version de moindre qualité avait de quoi surprendre. Mais on pourrait voir les choses sous un autre angle et considérer la version de 1966 comme une œuvre collective. Une version "bis", conçue par Hergé et revue par l'équipe de ses assistants. Car il serait injuste de qualifier Bob De Moor de mauvais dessinateur : ses trains, ses avions, ses décors en tous genres sont d'une exactitude méticuleuse. Mais vouloir dessiner un objet avec exactitude n'est pas la même chose que d'en chercher la quintessence. C'est justement parce qu'il veillait beaucoup au détail qu'il ne pouvait avoir le sens de la synthèse présent dans beaucoup de dessins d'Hergé.

On sait qu'Hergé était réticent à mentionner en page-titre quelque co-auteur que ce soit. Dans le cas de *L'île noire* version 1966, on peut toutefois regretter qu'elle ne soit pas signée de lui et de Bob De Moor : en fin de compte, cela aurait fait justice à l'un comme à l'autre... ■



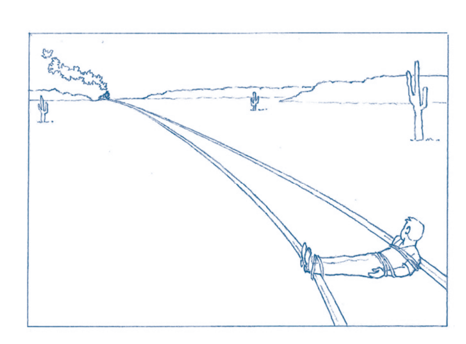
# 16. Quelques cas d'école

## Une courbe très raccourcie

*Tintin en Amérique, page 40*

Notre héros est en danger de mort : le cynique Bobby Smiles et son acolyte l'ont ligoté sur une voie ferrée, en lui annonçant qu'un express va passer dans une quinzaine de minutes. Tintin constate que ses liens sont solides, et Milou – qui sûrement aurait pu les ronger – a été mis k.o. par les bandits. La situation semble désespérée.

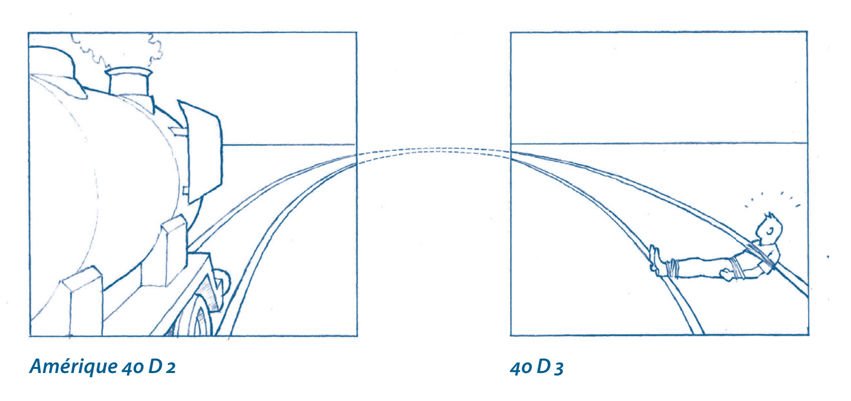
Pour illustrer l'arrivée imminente du train, une formule conventionnelle eut été la suivante : une voie ferrée rectiligne ou presque, le train au loin annoncé par sa fumée, Tintin au premier plan.



***Amérique p. 40, version fictive***

Hergé a préféré un champ-contrechamp ingénieux : la scène se situe dans un tournant de la voie ferrée, le conducteur de la locomotive ne peut donc voir Tintin et celui-ci ne fait qu'entendre le train qui approche.

La symétrie des deux images est telle que les rails suivent une courbe presque continue. L'espace entre ces deux cases – une distance qui semble presque nulle au lecteur – se révèlera en réalité être suffisant, dans le déroulement de l'histoire, pour permettre qu'un événement salvateur ait encore lieu.



*Amérique 40 D 2* *40 D 3*

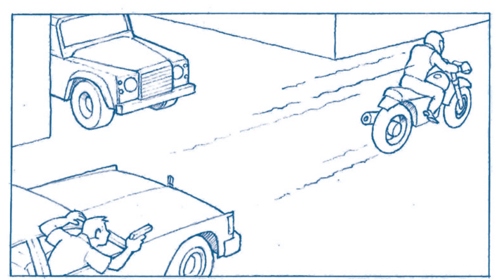
## Des espaces en forme de T

*Tintin en Amérique,*
*Le Crabe aux pinces d'Or*

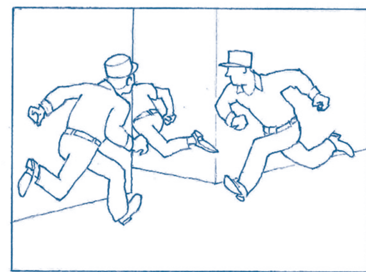
S'il est assez courant que deux personnages en mouvement fassent une rencontre à 90°, ce que nous pourrions décrire comme deux parcours formant un **L** (les effets "coin de rue"), il est assez rare que les parcours soient en forme de **T**.

Dans *Tintin en Amérique* (*4 B 2*) il y a bien un coin de rue, mais il ne s'agit pas cette fois de décrire seulement la percussion à 90° de deux voitures ; il y a aussi l'homme à moto qui poursuit une trajectoire rectiligne. Et quelques

pages plus loin, dans les cases *8 B 2* à *8 C 2*, le gag habituel de deux personnages se heurtant à cause d'un angle aveugle est transformé (et tourné en dérision), puisqu'ici ce sont deux policiers qui se voyaient parfaitement l'un l'autre qui entrent en collision.

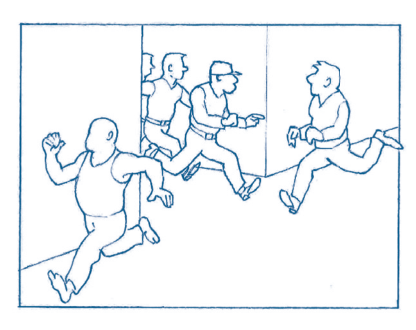


*Amérique 4 B 2*



*Amérique 8 C 1*

Des compositions assez semblables se retrouvent dans *Le Crabe aux pinces d'Or* – et de nouveau impliquant les forces de l'ordre. En *58 A 2* elles surgissent soudain d'une ruelle latérale et coupent la trajectoire du capitaine Haddock ; en *58 D 1* on voit en arrière-plan un des agents s'engouffrer dans un étroit couloir, partant à 90°, alors que le reste du groupe suit un parcours rectiligne.



*Crabe 58 A 2*



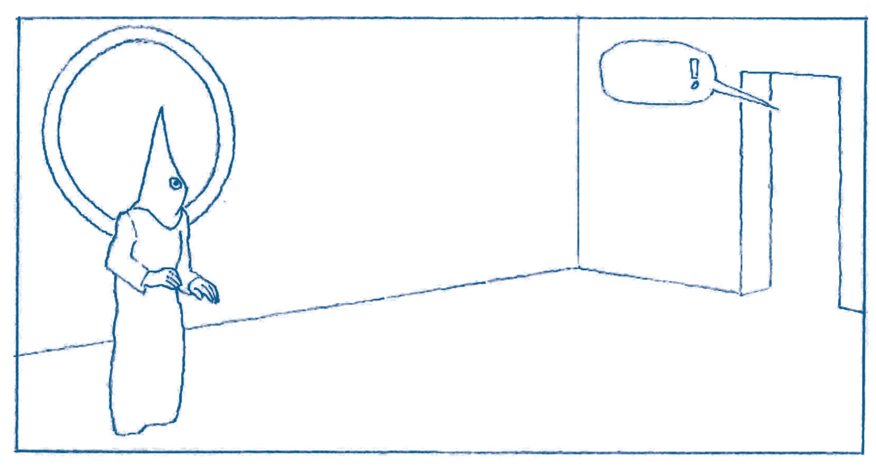
*58 D 1*

## Un espace chargé de tension

*Les Cigares du Pharaon, page 55*

Tintin, incognito car cagoulé, se fait passer pour un des membres d'une société secrète. Le hic, c'est qu'il ne connait pas le mot de passe qu'on va lui demander de prononcer. Le président de l'assemblée appelle les membres, un à un, à le rejoindre derrière une porte pour qu'ils prononcent la formule-clé. On sait que celui qui ne pourra pas dire le mot de passe sera abattu d'un coup de révolver. Dans la dernière image de la page, il n'en reste qu'un – qu'on suppose être Tintin.

*Cigares 55 D 3*



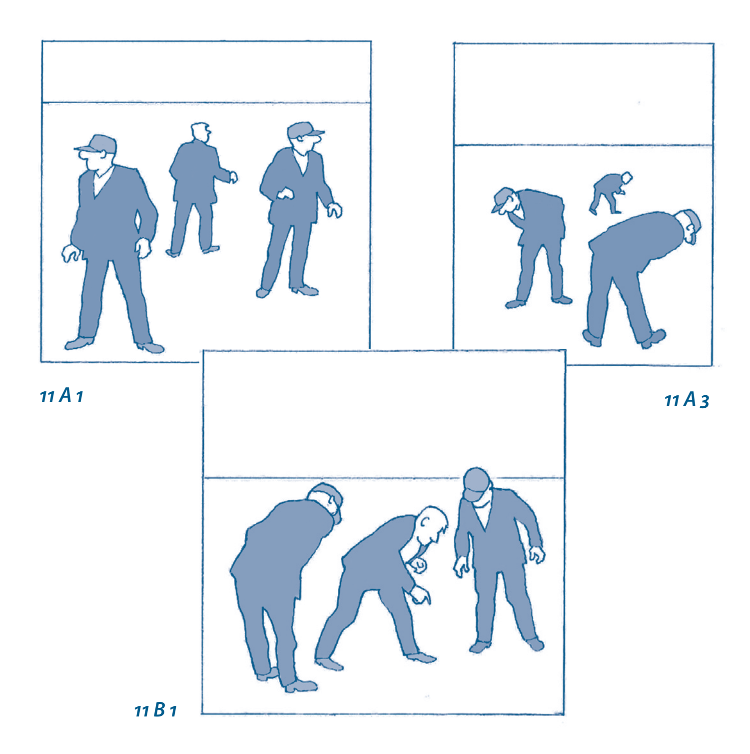

La composition est très étirée. À gauche, l'unique personnage, sa tête devant un cercle noir qui fait figure de cible ; à droite, la porte derrière laquelle on entend l'appel menaçant. Entre les deux, l'espace qui va peut-être lui fournir le temps d'éviter cette impasse potentiellement mortelle.

## Trois silhouettes dans un paysage

*Le Temple du soleil, page 11*

La scène se situe sur une plage rocailleuse non loin de Callao au Pérou. Dupont, Haddock et Dupond cherchent Tintin. Le fait d'observer le sol pour y trouver d'éventuelles traces de pas les oblige à adopter des postures penchées.

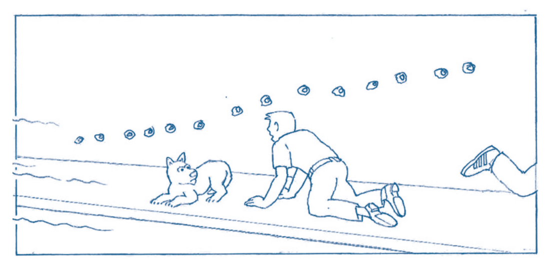
Les dialogues ayant, dans cette séquence, de l'importance, l'attention du lecteur est un peu moins tournée vers les images qu'elle ne le serait dans le cas de cases muettes. Plusieurs d'entre elles méritent pourtant toute notre attention pour la qualité des compositions. À cet effet, nous les schématisons ci-dessous en y supprimant tout élément de décor hors la ligne d'horizon.



## Un chef-d'œuvre de sobriété

*Le Lotus bleu, page 9*

Tintin vient d'être précipité au sol par un inconnu qui a surgi dans son dos. Au même moment, un homme armé, a bord d'une voiture, lui a tiré une rafale de mitraillette. Tintin se relève, ahuri par cette double agression.



**Lotus 9 B 1**

Le décor est d'une extrême simplicité : un trottoir et un mur. Sur le mur, une quinzaine d'impacts de balles en ligne descendante : manifestement, l'homme à la mitraillette a vu que Tintin tombait et a essayé d'ajuster son tir. Il l'a raté de peu : les quelques dernières balles ont presque atteint le sol, mais trop à gauche pour toucher Tintin. Des tourbillons suggèrent la vitesse du véhicule qui vient de disparaître. À droite, seul le pied de l'inconnu qui a poussé Tintin au sol est encore visible ; il s'enfuit en courant. Comme pour s'accommoder de ces mouvements en direction opposées, l'image est étirée en largeur. Quant à Tintin et Milou, ils prolongent de leurs regards ce double axe de fuite. Le seul élément non essentiel du décor est une petite affiche en caractères chinois qui, ironiquement, signifie "aucune affiche autorisée".[17]

Peu de dessins parviennent, avec aussi peu de moyens, à contenir autant d'indices !

17. Comme tous les sinogrammes du *Lotus bleu*, cette affiche a dû être dessinée par Tchang Tchong-jen. Placer une affiche pour avertir qu'elles sont interdites était, de la part de Tchang, un trait d'humour s'accordant bien avec celui d'Hergé. On pourrait croire qu'il voulait aussi insinuer que tout élément de décor non essentiel est *ipso facto* superflu.

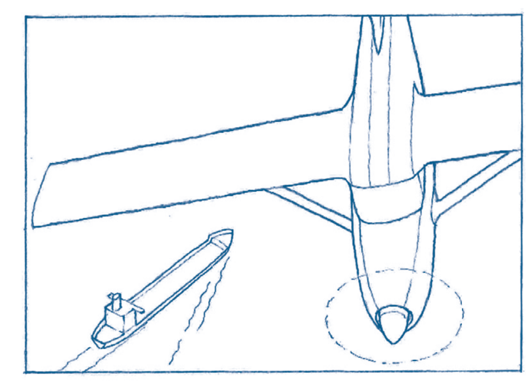
## Albatros et Ramona

*Coke en stock, pages 51 et 52*

L'action se situe en Mer Rouge. L'équipage d'origine ayant abandonné le cargo Ramona (qui menaçait d'exploser), Haddock, Tintin et Szut en ont pris les commandes. Ils font route vers Djibouti, tout en sachant que Rastapopoulos va chercher à se venger d'eux. Un avion léger apparaît dans le ciel, envoyé manifestement pour repérer leur position.

En case *51 C 2* le point de vue est celui d'une personne se trouvant sur le pont du cargo – donc analogue à celui du capitaine et de Tintin. Dans un champ-contrechamp presque total, la case suivante situe le point de vue à quelques mètres au dessus de l'avion. Trois cases de la page 52 illustrent aussi le duo de cet “Albatros” et du cargo : un autre point de vue aérien en *52 C 2*, un point au ras des flots en *52 C 3* et un retour sur le pont du Ramona en *52 D 1*. Le cycle est donc bouclé, de la première à la cinquième de ces images, après un jeu assez intense de variations de points de vue.

La plus intéressante des cinq est la *51 C 3* : plusieurs diagonales s'y entrecroisent. Le plan est très serré sur l'avion, donc nos distances à lui et au cargo sont très contrastées, et la sensation d'altitude est forte ; enfin les mouvements sont accentués du fait que les deux trajectoires vont en sens opposés – si ce plan était réalisé au cinéma, il ne durerait qu'une fraction de seconde, et cette instantanéité est d'ailleurs perceptible dans le dessin.



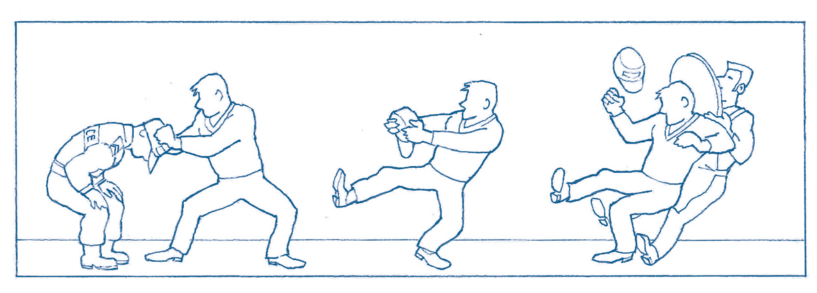
**Coke *51 C 3***

## Le temps fragmenté

### *Deux triptyques très originaux*

Les peintres de la Renaissance n'hésitaient pas à représenter plusieurs fois, dans un même tableau, les mêmes personnages à des moments distincts de l'action. Cette méthode (pourtant très expressive) est passée de mode. Hergé s'en est toutefois approché, dans deux triptyques astucieux.

L'un se trouve en page 57 du *Secret de la Licorne*. Haddock aide Dupont à s'extirper de son couvre-chef ; dans son soudain recul, il percute Nestor chargé d'un plateau, d'une bouteille et de verres. Ceci nous est décrit dans trois cases côte-à-côte ; pourtant, si on supprimait les interstices qui les séparent, la scène resterait parfaitement intelligible : Dupont d'une part, Nestor de l'autre, se trouveraient dans leurs positions logiques ; on aurait alors trois instantanés du capitaine au sein d'une même image !

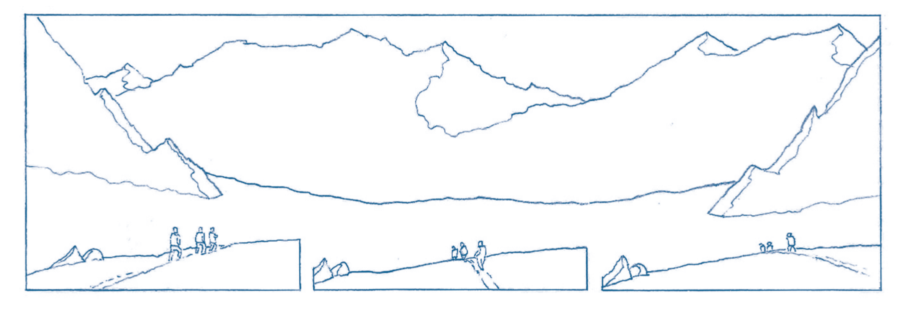


***Licorne 57 D***

L'autre triptyque a l'Himalaya pour décor (*Tibet 35 C 1* à *35 C 3*). Croyant leur expédition vouée à l'échec, le sherpa Tharkey essaie de convaincre Tintin et le capitaine de reprendre la route de la vallée. Le paysage est commun aux trois cases ; est-ce une seule image ? Ou trois fois la même, à quelques moments d'intervalle ?

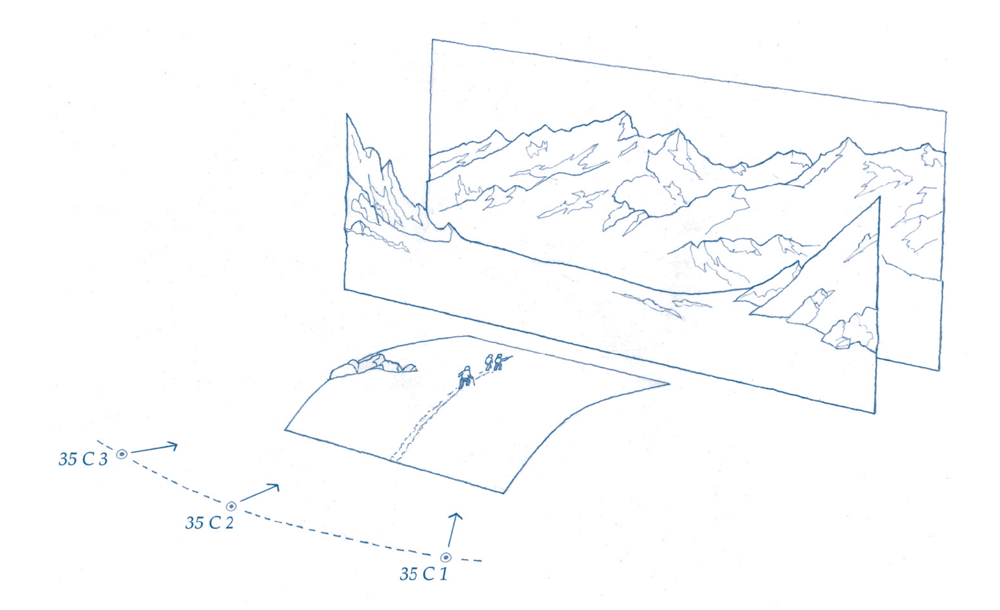
Observé plus attentivement, ce triptyque est plus complexe que le précédent. Dans celui de la *Licorne*, nous avions l'impression de nous déplacer de gauche à droite, parallèlement au mouvement du capitaine.

Dans la scène du Tibet, alors que nous passons de la première à la troisième image, les personnages se sont un peu éloignés. De plus, le point de vue que nous avons sur eux s'est modifié : si nous portons notre attention sur le sillon qu'ils tracent dans la neige, nous nous situons d'abord à 5 heures (par rapport à l'axe de leur mouvement), puis à 6h30 dans la deuxième case, pour être à 7h30 dans la troisième.



Notre lecture se déroule, naturellement, de gauche à droite, mais le point de vue, dans ce cas-ci, effectue un balayement en sens inverse – comme indiqué dans notre schéma page suivante. Ces mouvements opposés ont un résultat harmonieux (et à mon avis, délibéré de la part d'Hergé) : quelle que soit l'image qu'on regarde, les personnages semblent faire route vers le centre du cirque montagneux dessiné en arrière-plan.

Hergé a parfois représenté des phases multiples d'une même action au sein d'une seule image. La plus connue (*Licorne 25 B 2*) est celle où le capitaine Haddock mime la gestuelle de son ancêtre au moment où celui-ci tue




Rackham le Rouge : cinq instantanés (si on en croit son visage), ou huit (si on suit sa main) coexistent au sein de ce tourbillon qu'est l'ensemble. Comme sous l'effet d'un flash stroboscopique[18] les étapes du mouvement sont saisies à quelques fractions de seconde d'intervalle.

Une autre image ingénieuse, dans *Le sceptre d'Ottokar*, met en scène Milou. Sans s'en apercevoir, Tintin a laissé tomber le sceptre qu'il doit d'urgence rapporter au Roi de Syldavie. Mais Milou, qui le suit à distance, s'en est rendu compte. Surgit alors un os, au sens propre comme au figuré ; Milou va-t-il remplir la mission dont il se sent investi, ou bien va-t-il répondre à son instinct ? Hergé a représenté le dilemme du chien dans une image (*Ottokar 58 A 5*) où il devient momentanément tricéphale, une tête observant l'os, une autre le sceptre, et celle du centre visiblement perdue dans ce conflit interne.

18. L'étymologie grecque de stroboscope, « vision d'un tourbillon » ne convient-elle pas à merveille dans ce cas-ci ?

## Un tour de force : fusionner deux récits en un seul

*Le secret de la Licorne, pages 14 à 26*

Je fais ici allusion, chacun s'en doute, à la séquence dans laquelle le capitaine raconte à Tintin le combat où se sont affrontés son ancêtre, François de Hadoque, et le pirate Rackham le Rouge – à mon sens l'invention narrative la plus géniale d'Hergé. Nous ne pouvons évidemment pas la reproduire ici ; il faut la relire in extenso.

La page 14 est annonciatrice du récit à venir : le phylactère de sa dernière case commence par les mots “Nous sommes en 1698”. Et de fait, dès l'image suivante voici la Licorne voguant, toutes voiles dehors, au large des Antilles. Dès ce moment, et pour les douze pages qui suivent, deux niveaux de récit s'entrecroisent, l'un situé à la fin du 17e siècle, l'autre au milieu du 20e.

Haddock est le narrateur des exploits de son ancêtre, mais il sait aussi mimer – avec verve – les faits et gestes que nous ne voyons pas en direct. Cet entrelacement des deux niveaux du récit produit un effet beaucoup plus vivant que si les événements de 1698 nous avaient été illustrés de bout en bout. Par ailleurs, la gestuelle du capitaine – passablement imbibé de rhum et complètement possédé par l'âme de son ancêtre – est parfois du plus haut comique.

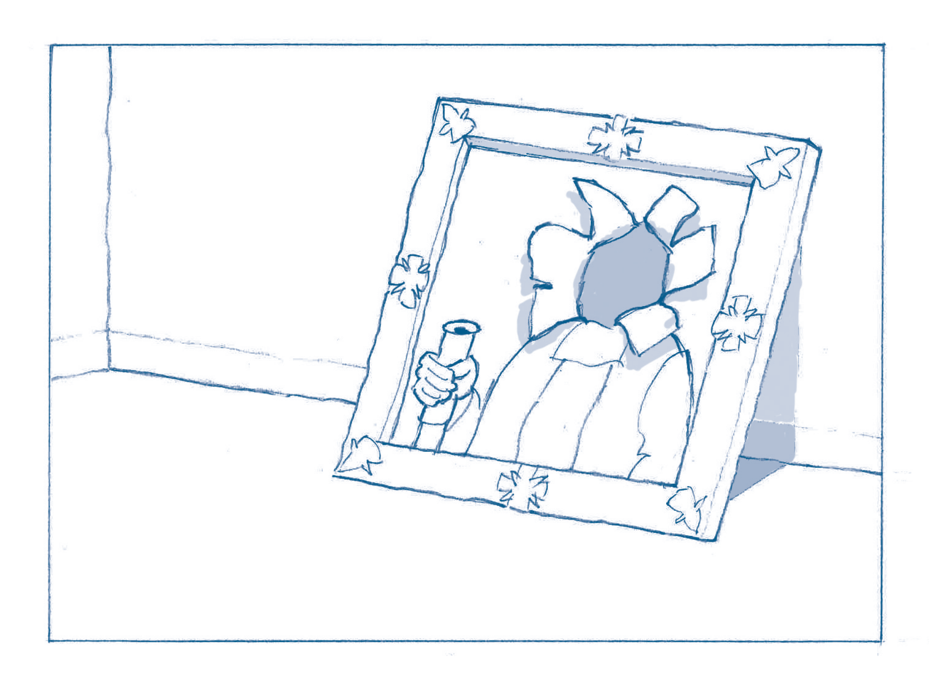
La plupart des images situées en 1698 sont assez riches en détails et en couleurs, à commencer par les vêtements des protagonistes ; les détails du pont, du gréement et des armes sont là pour nous plonger dans l'époque. Trois

images de format substantiel illustrent des moments-clés : la Licorne voguant seule (*15 A*), le moment où le vaisseau des pirates s'approche pour l'abordage (*18 A*) et le combat dans sa phase la plus intense (*19 C*).

Les images se situant dans l'appartement du capitaine sont, par contraste, d'une simplicité remarquable. Tout s'y passe dans une seule pièce ; on y voit une table et deux chaises, un canapé surmonté d'une étagère portant quelques livres, une discrète petite marine accrochée à un mur (bientôt délogée par le tourbillon du capitaine). Dans ce décor simplifié à l'extrême, quelques objets plus voyants sont intimement liés à l'histoire : le sabre de l'ancêtre, son chapeau à plumes, une barre de vaisseau transformée en lustre et bien sûr le portrait de François, chevalier de Hadoque – quoique ce tableau, si important dans le récit, n'apparaisse qu'à deux reprises, en pages 14 et 25. Dans beaucoup de cases illustrant le dialogue entre Haddock et Tintin, le décor est d'ailleurs presque inexistant : il se limite au fond neutre d'un mur.

Cette grande sobriété du décor met bien entendu en relief la gestuelle du capitaine, qu'Hergé a dessiné avec vigueur, ainsi que les expressions de son visage. Si, dans les événements de 1698 à bord de la Licorne, le contexte a son importance et demande donc un décor idoine, dans l'appartement du capitaine le contexte n'en a guère. Ce qui nous est donné à comprendre, c'est que Haddock est habité par son ancêtre ; s'étant coiffé de son chapeau, il lui ressemble comme un fils à son père. L'identification entre les deux personnages croît au fil du récit, jusqu'au moment-clé où François de Hadoque

tue enfin Rackham – et au même instant Haddock, ayant involontairement transpercé la toile du tableau, ne fait plus qu'un avec son ancêtre.



C'était sans aucun doute Hergé au meilleur de sa forme – tant comme narrateur que comme dessinateur. ■

# 17. Ordre chronologique dans lequel Hergé a dessiné les albums de Tintin

## Albums en noir et blanc

*Tintin au pays des Soviets, Tintin au Congo, Tintin en Amérique, Les Cigares du Pharaon, Le Lotus bleu, L'Oreille cassée, L'île noire, Le Sceptre d'Ottokar, Le Crabe aux pinces d'or.*

## Albums en couleurs

*L'Étoile mystérieuse, L'Oreille cassée* (redessinée), *L'île noire* (remaniée ; celle-ci la deuxième de trois versions), *Le Crabe aux pinces d'or, Le secret de la Licorne, Le trésor de Rackham le Rouge, Les 7 boules de cristal, Tintin en Amérique* (redessiné)*, Tintin au Congo* (idem), *Le Lotus bleu* (dont la mise en page change mais en maintenant la plupart des dessins d'origine), *Le Sceptre d'Ottokar* (partiellement redessiné).

Parmi celles citées ici, *La Licorne*, *Rackham* et *Les 7 boules* sont des histoires qu'Hergé conçoit en tenant compte du fait qu'elles sont pré-publiées dans la presse

sous forme de strips quotidiens (donc quatre ou cinq cases seulement) en noir et blanc. Pour la publication en albums, les strips sont ensuite assemblés en pages, celles-ci coloriées, avec peu de changements au niveau du dessin (sauf pour quelques cases supprimées).

*L'Or noir* présente un cas un peu particulier : dessiné initialement en noir et blanc en 1939-40, il paraît en album couleurs en 1950, avec quelques modifications. Il connaîtra une nouvelle version en 1971.

Le *Temple du soleil* connaîtra de grands remaniements entre sa pré-publication dans le *Journal de Tintin* et la publication de l'album. En pré-publication, il paraît "à l'italienne", sur trois rangs de 5 à 6 cases chacun, alors que les albums ont une mise en page sur quatre rangs de 3 à 4 cases. Le format à l'italienne a son charme, notamment une lecture fluide et des cases spacieuses, mais l'album doit être conforme au format habituel de la série, ce qui demande une réorganisation totale de la mise en page, la suppression de nombreuses cases et même de quelques passages entiers.

À partir des années 1950 il n'y aura que peu de remaniements entre la création des histoires et leur publication en album. C'est l'époque d'*Objectif lune* et de *On a marché sur la lune*, ainsi que de *L'Affaire Tournesol*. Curieusement, cette histoire-ci est pré-publiée dans le *Journal de Tintin* en partie sous la mise en pages standard, en partie à l'italienne comme l'avait été *Le Temple du soleil*.

Notons ici la refonte d'un album des débuts qui ne connaît sa version redessinée (et colorisée) que tardivement : *Les Cigares du Pharaon* en 1955 (soit à peu près contemporain de *L'Affaire Tournesol*).

Suivent encore *Coke en stock, Tintin au Tibet, Les bijoux de la Castafiore, Vol 714 pour Sydney*, ainsi que

deux reprises d'albums anciens : une 3e version de *L'île noire* (entièrement redessinée) et une nouvelle version de *L'Or noir* (dont 17 pages sont redessinées). Puis viennent *Tintin et les Picaros* et enfin *Tintin et l'Alph'Art*, inachevé.

Si certaines des éditions nommées ci-dessus sont depuis longtemps épuisées (tels *L'île noire* dans sa version de 1943 ou *L'Or noir* dans celle de 1950), les albums d'origine en noir et blanc, réédités par les éditions Casterman, sont à nouveau disponibles. Une édition du *Temple du soleil* dans sa version première, c'est à dire à l'italienne et dans ses couleurs d'origine est parue en 2003.[19] On y retrouve avec intérêt tous les passages qu'Hergé a dû supprimer pour que l'histoire tienne dans le nombre de pages habituel des albums. ■

19. Casterman, ISBN 2-203-01714-7.



# Table des matières

# Sur l'auteur

Bruno Cassiers a suivi une formation aux Studios Hergé en 1967 puis y a travaillé en 1970 comme assistant aux décors de *Tintin et les Picaros*. Il entamait par la suite une carrière d'auteur et dessinateur, mais en préférant les illustrations en pleine page.

Par ailleurs, il a réalisé de nombreux dessins au cours de voyages en Asie, en Afrique et au Moyen Orient.

Il a publié des contes humoristiques, dont *Abélard le kangourou* (1973, éd. Rossel, Fleurus, Alicerce, Platano et Fuzambo), *Le voyage d'Abélard* (1974, Rossel et Fleurus), *Dustam : una storia felice* (1981, Nuove Edizioni Romane). *Les îles bleues*, autre aventure d'Abélard, est en préparation.

*L'Égypte dessinée* (2012, éd. Lycaons) est un livre d'un tout autre genre : un recueil de dessins et aquarelles de monuments égyptiens.

Bruno Cassiers a donné cours de composition visuelle à l'École Supérieure des Arts de l'Image (alias *Le 75*) à Bruxelles. ■

## Livres sur *Tintin*

*Le Lotus bleu décrypté*, Patrick Mérand, 2009

*Les langues étrangères dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2013

*La tintinophilie en 300 questions*, Patrick Mérand, 2014

*La géographie et l'histoire dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2015

*Les arts et les sciences dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2015

*Les moyens de transport et de communication dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2016

*Les costumes, la mode et les uniformes dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2017

*Architecture, habitations et monuments dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2018

*Les femmes dans le monde de Tintin*, Renaud Nattiez, 2018

*La faune et la flore dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2019

*Les armes, les guerres et la violence dans l'œuvre d'Hergé*, Patrick Mérand, 2020

*Archibald le marin*, Yvon Thalamer, 2020

*Les Coulisses d'Hergé*, Patrick Mérand, 2020

*Meurtres à Moulinserre*, roman, Renaud Nattiez, 2021

*Hergé au sommet*, ouvrage collectif coordonné par Olivier Roche, 2021

*Hergé ou le retour de l'indien. Une relecture des 7 boules de cristal*, Pierre Fresnault-Deruelle, 2021

*Mille sabords ! Mon beau château !* Pierre Bénard, 2021

*Sur les traces d'un petit reporter... Essai sur l'Aventure dans l'œuvre d'Hergé*, Yves Crespel, Nicolas Goethals, 2021

*Carnet de voyages d'un reporter du Petit Vingtième*, Luc Révillon, 2021

*Les Secrets d'Hergé dessinateur*, Bruno Cassiers, 2022

# LES SECRETS D'HERGÉ DESSINATEUR

L'œuvre d'Hergé a connu un succès planétaire. À quoi cela peut-il être dû ? À plusieurs facteurs, sans aucun doute. Des aventures hautes en couleur, où alternent suspense et humour. Des personnages attachants. Un style de dessin aussi simple qu'expressif. Et aussi : une capacité hors pair à faire pénétrer le lecteur au cœur du récit.

Dans les albums de pleine maturité d'Hergé, chaque case est conçue de manière à révéler le sens du moment – comme si des caméras virtuelles virevoltaient autour des protagonistes pour saisir chacun de leurs actes sous l'angle le plus révélateur. Le lecteur est, ainsi, constamment positionné au cœur de l'action.

Bien se placer pour observer une action c'est, dit autrement, l'art de la composition. Ce livre analyse de quelle manière l'auteur des *Aventures de Tintin* a maîtrisé cet art discret, mais essentiel.

**Bruno Cassiers** a suivi une formation aux Studios Hergé en 1967 puis y a travaillé en 1970 comme assistant aux décors de *Tintin et les Picaros*. Il a ensuite entamé une carrière d'auteur et dessinateur, et réalisé de nombreux dessins au cours de voyages en Asie, en Afrique et au Moyen-Orient. Par ailleurs, il a enseigné la composition visuelle à l'École supérieure des arts de l'image (alias Le 75) à Bruxelles. Il est l'auteur de contes humoristiques, dont *Abélard le kangourou* (1973), *Le voyage d'Abélard* (1974) et *Dustam : une storia felice* (1981). Quant à *L'Égypte dessinée* (2012), il s'agit d'un ensemble de dessins et d'aquarelles de monuments égyptiens.



15 €

ISBN : 979-10-334-0200-8

